
MUSIC UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03487 0360

2e ÉDITION

NOTES & ÉTUDES D'HARMONIE

POUR SERVIR DE SUPPLÉMENT AU TRAITÉ DE

H. REBER

PAR

TH. DUBOIS

Professeur de Composition au Conservatoire

DE PARIS

Inspecteur de l'Enseignement Musical

PRIX NET : 15f

PARIS

AU MÉNESTREL 2 bis Rue Vivienne HEUGEL & Cie

INSTITUT DE FRANCE.

Académie des Beaux-Arts.

RAPPORT fait par M. J. MASSENET, au nom de la Section de Composition Musicale de l'Académie des Beaux-Arts, sur *"Notes et Etudes d'harmonie"* de M. Théodore DUBOIS.(*)

"L'ouvrage ayant pour titre : *"Notes et Etudes d'Harmonie* pour servir de supplément au *Traité de H. REBER"* par TH. DUBOIS, justifie bien son titre.

"Comme le dit l'auteur, dans une introduction claire, concise et résumant avec précision l'objet de son ouvrage, nul traité ne répond mieux ni aussi complètement que celui de REBER aux besoins de l'enseignement moderne, et nul n'est basé sur une theorie plus solide et plus simple.

"Le travail de Mr TH. DUBOIS est un complément et un commentaire dont l'utilite théorique et pratique n'échappera à personne.

"En effet, l'auteur profitant d'une expérience de 18 années d'un professorat fécond en resultats, ne laisse aucun point de théorie dans le doute, aucun détail de réalisation inexpliqué; il met à même les élèves qui veulent faire des études *sérieuses*, de tout comprendre, de tout approfondir, de tout analyser, et surtout d'écrire avec une grande pureté une grande clarté et une grande élégance, tout en ne rejetant aucun des éléments dont l'art moderne s'est enrichi.

"Il fallait conserver les traditions classiques, base immuable de tout bon enseignement, et ne pas se montrer hostile aux progrès de la science harmonique.

"Cela, Mr TH. DUBOIS l'a bien compris, et les Exercices nombreux qui suivent chaque chapitre de son ouvrage témoignent à la fois d'un grand sentiment de la tonalité, si respectée des anciens maîtres, et du désir de ne rendre son enseignement ni empirique, ni circonscrit dans des formules.

(*) La Section de Composition Musicale de l'Institut se compose de MM. Ambroise Thomas, Ch. Gounod Ernest Reyer, J. Massenet, Camille Saint-Saëns et Leo Delibes.

« Ces Exercices complètent utilement ceux du Traité et permettent à l'élève d'acquérir sûrement une expérience indispensable à qui veut devenir réellement habile dans l'art si difficile de bien écrire.

« Le traité de REBER, si parfait et si excellent par la pureté et la simplicité de sa doctrine, par la hauteur de vues de sa conception, par le grand sentiment d'art qui s'en dégage, par la nouveauté de sa theorie sur les altérations, par la sagacité avec laquelle est traitée la partie qui a rapport aux notes essentiellement mélodiques, et aussi par sa belle forme littéraire, était cependant insuffisant au point de vue pratique.

« De plus, quelques lacunes theoriques s'y laissaient deviner.

« M^r TH. DUBOIS a résolu le tout de la façon la plus heureuse. Il a, selon nous, rendu un véritable service aux eleves et aux Professeurs; nous avons donc la conviction que ses *Notes et Etudes d'Harmonie* et le *Traite de REBER* qu'elles complètent, forment, réunis, un *remarquable ouvrage d'enseignement*, resumant méthodiquement et clairement tout ce qui concerne cette belle science, base de toutes fortes études musicales.»

Pour copie certifiée conforme,

Le Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts,

Signé: COMTE H^ri DELABORDE.

Pour copie conforme,

Le Chef du Bureau des Théâtres,

Signé: EUG. DES CHAPELLES.

INTRODUCTION.

Ceci n'est point un *Traité* proprement dit: ce sont des *Notes*, des *Observations*, des *Remarques*, qui doivent servir à éclairer l'élève sur certains faits harmoniques et sur certains points oubliés, douteux ou obscurs; elles sont le fruit d'une longue expérience et elles nous ont donné pendant notre Professorat de 18 années au Conservatoire des résultats assez brillants pour que nous ne jugions pas inutile de les livrer à la publicité.

Ce sont aussi et surtout des *Exercices pratiques*, indispensables selon nous pour qui veut devenir habile dans l'art d'écrire.

Le présent ouvrage ne peut servir seul. Il doit, dans notre pensée, devenir le *supplément* obligé du remarquable *Traité de Reber*, lequel est basé sur une théorie très solide, bien propre à développer le sentiment musical de l'élève, mais où les exercices pratiques sont, selon nous, trop peu nombreux; nous en avons donc ajouté chaque fois que cela nous a paru utile aux progrès des élèves.

Si nous avons choisi de préférence le *Traité de Reber* comme base de notre travail, c'est que notre expérience du Professorat nous a convaincu que, parmi les nombreux traités existants sur la matière, dont quelques uns ont une valeur incontestable, aucun ne répond aussi complètement que lui à ce qu'on est en droit d'attendre d'ouvrages de ce genre, soit à cause du côté théorique absorbant entièrement le côté pratique, soit que la manière dont ces ouvrages sont conçus ne permette de développer suffisamment ni l'intelligence artistique ni le sentiment musical, et qu'ils semblent plutôt s'adresser à des mathématiciens qu'à des musiciens; soit encore que leur forme élémentaire ne leur permette d'embrasser qu'une faible partie des questions relatives aux études harmoniques sérieuses, soit enfin qu'ils renferment trop de détails puérils ou inutiles qui fatiguent et rebutent l'élève.

Enfin presqu'aucun ne met à même d'analyser comme lui les faits musicaux modernes, si intéressants et si importants aujourd'hui.

Par la rédaction de nos *Notes* et par la manière dont les *Exercices* sont préparés et présentés, nous avons eu pour objectif de former la main de l'élève en le rendant habile dans l'art si délicat d'écrire avec élégance et pureté. Et cela, nous l'avons fait avec la conviction qu'il ne faut pas surcharger l'esprit de l'élève inutilement, en lui présentant l'harmonie comme une science abstraite et compliquée, mais bien au contraire, en lui soumettant les différents cas avec méthode, clarté et simplicité, de manière à lui en rendre l'étude aussi attrayante et facile que possible. Telle est la pensée qui nous a dirigé dans notre travail.

Ces *Notes* et *Etudes* suivent le *Traité de Reber* pas à pas; elles le complètent, le commentent et le modifient parfois dans certaines parties; elles indiquent exactement les Exercices à faire. Cette forme nous a paru la plus propre à aider les études des élèves. Les paragraphes ainsi complétés, commentés ou modifiés, sont l'objet de paragraphes *bis* et *ter*. que l'élève indiquera en marge de son traité avec le N° de la page correspondante du supplément, afin de faciliter son travail et ses recherches. Nous avons signalé aussi les § qu'on peut sans inconvénient passer provisoirement ou même supprimer. Ceux qui ne sont l'objet d'aucune note ou remarque supplémentaire doivent être étudiés et observés dans toute leur intégrité.

On trouvera à la fin du volume le chiffrage de toutes les *Basses*, ainsi que les basses chiffrées de tous les *Chants*, donnés au cours de ces études. L'élève devra donc, après avoir écrit ces Basses et ces Chants avec son harmonie propre, les réaliser de nouveau avec l'harmonie de l'auteur. Nous pensons n'avoir pas besoin d'insister sur la nécessité pour l'élève, *s'il veut faire des études profitables*, de ne jamais consulter le chiffrage de l'auteur avant d'avoir complété son travail personnel.

En terminant, nous croyons pouvoir dire sans vanité que notre enseignement a jusqu'ici porté des fruits qui nous donnent le droit d'espérer que la présente publication est appelée à rendre de réels services.— C'est là notre désir le plus vif, et ce sera notre récompense.

Paris, le 8 Août 1889.

Th. DUBOIS.

N. B. Lorsque nous renvoyons à une page quelconque du *Traité de Reber*, l'indication est toujours formulée ainsi : page . . . . . du Traité, ou page . . . . , Reber. S'il y a simplement : page . . . . . ., cela se rapporte au présent ouvrage.

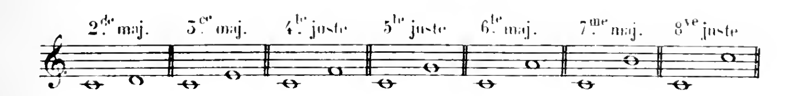
NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

Tout en supposant, comme Reber, l'élève suffisamment instruit en ce qui concerne le solfège, nous croyons utile de donner ici quelques notes complémentaires sur les intervalles, afin d'aider à reconnaître d'une manière *infaillible* leur mesure et leur qualité.

DES INTERVALLES.

§ 2bis _ MOYEN PRATIQUE DE MESURER LES INTERVALLES ET DE RECONNAÎTRE LEUR QUALITÉ.

Nous établissons d'abord en principe que: tous les intervalles d'une gamme majeure, *à partir de la tonique*, sont *majeurs*, à l'exception de la 4te, de la 5te et de l'8ve, qui sont *justes*.



Or, tout intervalle, plus grand d'un demi-ton que l'intervalle majeur, est *augmenté*; plus petit d'un demi-ton: *mineur*; plus petit de deux demi-tons: *diminué*.-Tout intervalle, plus grand d'un demi-ton que l'intervalle juste, est *augmenté*; plus petit d'un demi-ton: *diminué*.-L'intervalle juste n'est donc jamais ni majeur ni mineur.

Dès lors, rien n'est plus facile que de mesurer un intervalle et de reconnaître sa qualité, en considérant comme tonique la note grave de l'intervalle demandé.- Ex: Quel intervalle sépare les deux notes la♭ mi♯? Réponse: Une *5te augmentée*, parce que la 5te qui se trouve dans la gamme majeure de la♭, à partir de cette note, est mi♭, et que le mi♯ étant plus élevé d'un demi-ton, la 5te est augmentée au lieu d'être juste. Autre exemple: Quel intervalle sépare les deux notes mi do♯? Rép: Une *sixte majeure*, parce que la 6te qui se trouve dans la gamme majeure de mi, à partir de cette note, est précisément do♯.

Il est inutile de multiplier les exemples, tant le procédé est simple et d'une application facile.

REMARQUE. – Si la note grave de l'intervalle demandé ne peut servir de tonique à une gamme majeure, comme par exemple : Ré ♯, La ♯, Fa ♭, etc....... on n'a qu'à hausser ou à baisser d'un demi-ton chromatique les deux notes de l'intervalle, et l'on obtient le même résultat. EX: Quel intervalle sépare les deux notes ré ♯ do? RÉPONSE: Ne pouvant prendre ré ♯ comme tonique d'une gamme majeure, on baisse les deux notes ré ♯ do, qui deviennent ré ♮ do ♭, et l'on trouve en appliquant le procédé ci-dessus: *7me diminuée*. AUTRE EXEMPLE: Quel intervalle sépare les deux notes fa ♭ sol ♮? RÉPONSE: Ne pouvant prendre prendre fa ♭ comme tonique d'une gamme majeure, on hausse les deux notes fa ♭ sol ♮, qui deviennent fa ♮ sol ♯, et l'on trouve, en appliquant le procédé ci-dessus: 2de *augmentée*, etc....

Le moyen pratique que nous venons d'indiquer est *infaillible* et ne laisse place à aucune erreur.

§ 3bis – La 2de diminuée et la 7e augmentée n'étant pas des Intervalles réels, mais bien des Intervalles enharmoniques, il nous paraît inutile de les faire figurer dans les exercices sur les Intervalles.

§ 4bis – On appelle aussi ces sortes d'intervalles: *sous-diminués* et *sur-augmentés*, mais ils se presentent rarement.

Apres avoir lu tout le chapitre du Traité sur les Intervalles, en le complétant par les notes ci-dessus, faire les *Exercices* suivants:

Exercices sur les Intervalles.

1° – Ecrire, sur une portée supérieure, les notes formant les intervalles indiqués ci-dessous.



2°_ Faire ensuite un second tableau des Intervalles, en prenant pour point de départ des notes à volonté.

3°_ Ecrire sur une portée supérieure les intervalles indiqués ci-dessous, et sur une portée inférieure leurs renversements, en en désignant la qualification.



4°_ Indiquer la nature des Intervalles suivants; c'est-à-dire s'ils sont: *consonances parfaites*, *consonances imparfaites*, *consonances mixtes* ou *dissonances*



LIVRE PREMIER.

Des Accords.

§ 12bis – Cependant, dans la pratique des renversements, pour éviter toute confusion, nous compterons les intervalles à partir de la *note de basse*. On distinguera donc entre les deux termes: ***Fondamentale***, dont la définition est donnée au § 12, et ***Note de basse***, qui indique la note placée à la basse.

PREMIÈRE PARTIE.

Harmonie consonante.

CHAPITRE I

ACCORDS FORMÉS DE TROIS NOTES CONSTITUTIVES OU ACCORDS DE TROIS SONS.

§ 23bis – Dans l'harmonie consonante, l'accord de 5te *diminuée* n'est employé que sur le 2e *degré de la gamme mineure*. Celui qui a pour fondamentale le 7me degré des deux modes est rattaché aux accords dissonants, dont il a les tendances attractives (Voir ce qui est dit de son emploi restreint dans l'harmonie consonante au § 61).

Après le présent § 23bis, faire les exercices suivants:

EXERCICES.

Indiquer les tonalités et les degrés auxquels peuvent appartenir les accords majeurs ayant pour fondamentales: *mi* ♭, *la* ♭, *si* ♯, les accords mineurs ayant pour fondamentales: *la*, *mi* ♭, *fa* ♯, et les accords diminués ayant pour fondamentales: *mi*, *sol*, *do* ♯.

Procéder pour ce travail comme il suit:

L'accord majeur de ...... appartient au ...... degré du ton de......
au ...... degré du ton de......
etc. ......

CHAPITRE II.

Réalisation de l'harmonie.

ARTICLE III.

DES NOTES DOUBLÉES DANS LES ACCORDS.

§ 32bis — L'unisson est toléré : 1°–Entre les deux parties inférieures, sur le temps fort ou faible, s'il n'a pas une longue durée.

2°–Entre les autres parties, mais seulement sur un temps faible, soit par mouvement oblique, soit par mouvement contraire (Voir § 46) et par degrés conjoints, *au moins dans une partie*.



3°–Entre le soprano et l'alto, quand une phrase musicale *se termine* à la partie supérieure par la tonique précédée du 2me degré.



§ 33bis—1°–Il est à remarquer que la doublure de la 3ce de l'accord parfait majeur est généralement plus dure que celle de l'accord parfait mineur. Cependant elle est souvent d'un heureux effet lorsqu'elle a lieu entre le soprano et l'alto ou entre le soprano et le ténor.



Les autres combinaisons sont presque toujours défectueuses, surtout si la doublure a lieu dans la région grave de l'harmonie.



2°– Pour éviter des difficultés de réalisation et aussi un effet peu satisfaisant, on doit éviter de doubler la 5te dans l'accord de 5te diminuée ayant pour fondamentale le second degré de la gamme mineure.

§ 35bis— Si cependant la note sensible n'appartient pas à l'accord du 5me degré, elle peut à la rigueur se doubler.

ARTICLE IV.

DU CHOIX DES NOTES A SUPPRIMER.

§ 37 bis – Dans les études scolastiques, en écrivant soit à 4, soit à 3 parties, on ne doit pas supprimer la 3ce.

Après le § 38, faire les exercices suivants:

EXERCICES.

Ecrire sur deux portées, et à 4 parties, des accords parfaits majeurs sur les fondamentales: *ré* et *la* ♭; des accords parfaits mineurs sur les fondamentales: *sol* et *si*; et des accords diminués (du 2d degré du mode mineur) sur les fondamentales: *fa* ♯ et *do*. – Ne pas mettre entre les différentes parties une distance plus grande que l'8ve (Le ténor et la basse sont exceptés de cette règle). Ne pas dépasser l'étendue affectée à chaque voix, et disposer ces accords de différentes manières, à peu près comme dans l'exemple suivant, en cherchant le plus grand nombre possible de combinaisons. Chacun de ces accords est consideré au repos, et doit, *comme tout ce qui ne s'enchaîne pas*, être séparé de son voisin par une double barre.

L'élève suivra du reste cette prescription dans tout le cours de ses études.

EX:

ARTICLE V.

RÈGLES ET OBSERVATIONS CONCERNANT LE MOUVEMENT MÉLODIQUE.

Les § 42, 42 bis, 43 et 44 sont *remplacés* par ce qui suit:

(Les règles ainsi établies sur le mouvement mélodique sont *complètes*).

1° – Les intervalles mélodiques permis sont: l'intervalle chromatique, la 2de mineure, la 2de majeure, la 3ce mineure, la 3ce majeure, la 4te juste, la 5te juste, la 6te mineure et l'8ve.

2° – Tous les autres intervalles sont proscrits, à l'exception de la 5te diminuée et de la 4te diminuée, qui sont tolérées à la partie supérieure, lorsque la 2de note est note sensible montant à la tonique.

toléré

EX:

3°_ La seconde augmentée peut aussi être tolérée, mais avec une grande réserve, et seulement dans les parties intermédiaires, lorsqu'il y a impossibilité de faire autrement. La 2de note doit également être note sensible et monter à la tonique.



4°_ Quand on franchit l'intervalle de 7e ou de 9e en deux mouvements, l'un des deux doit être une seconde.



A moins que la note du milieu ne repose sur une valeur plus longue que celle qui a précédé; en ce cas l'intonation devient plus facile, et partant, possible.



5°_ Quand on franchit l'intervalle de 4te augmentée également en deux mouvements, la dernière note doit, autant que possible, continuer le mouvement ascendant *par ½ ton diatonique*, ou descendant *par degré* conjoint.



6°_ La note sensible doit toujours monter à la tonique, excepté: 1°_ Dans l'enchaînement du 5me au 6me degré du mode majeur, si elle est dans une partie intermédiaire, et si la note placée au-dessus d'elle fait entendre la tonique dans l'accord suivant.

EX: *bon.* tonique.

2°_ Si l'accord suivant ne contient pas la tonique, ou encore si la note sensible n'appartient pas à l'accord du 5e degré.

EX: *bon.*

Après le § 45 du Traité, faire les exercices suivants:

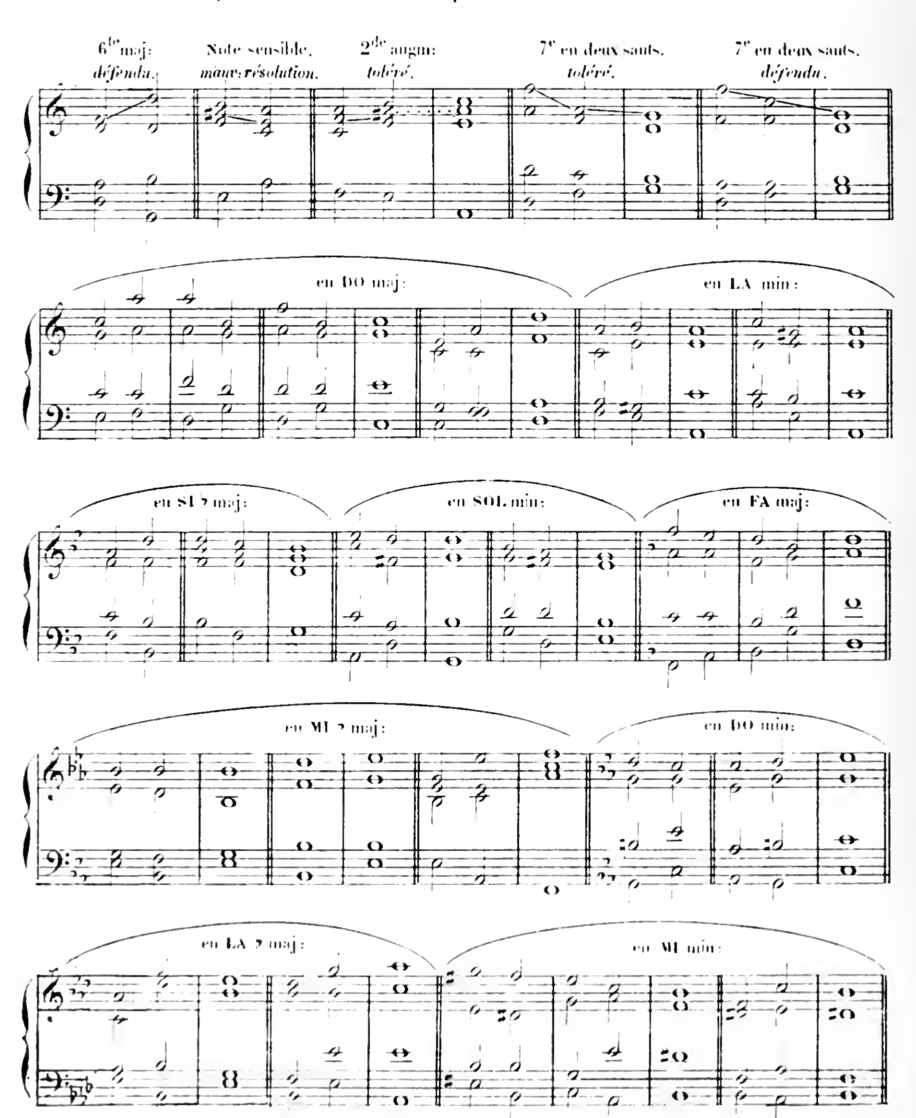
EXERCICES

Indiquer dans les enchaînements d'accords suivants:

1°_Les mouvements mélodiques défendus et leur nature;

2°_Les notes sensibles qui font une mauvaise résolution;

3°_Les mouvements mélodiques tolérés. Dans les 5 premiers enchaînements, nous donnons des exemples de la manière de procéder.



ARTICLE VI.

DES RAPPORTS HARMONIQUES PROVENANT DU MOUVEMENT RESPECTIF DES PARTIES.

Les § 48 à 55 inclus sont *remplacés* par ce qui suit:

(Les règles ainsi établies sur les 5[tes] *et* 8[ves] *consécutives*, et sur les 5[tes] *et* 8[ves] *directes*, sont *complètes*).

QUINTES ET OCTAVES CONSECUTIVES.

Il est défendu de faire entre deux parties quelconques *deux quintes* ou *deux octaves consécutives*, soit par mouvement direct, soit par mouvement contraire.

très mauvais.

Ex:

Deux unissons consécutifs sont également défendus, de même que *l'unisson* succédant *à l'8ve* par mouvement contraire, et réciproquement.

très mauvais.

uniss: uniss: 8 uniss: uniss: 8

Ex:

EXERCICES.

Indiquer par de petits traits verticaux, comme dans les exemples précédents, et par le mot: *défendu*, les fautes de 5[tes], d'8[ves] et d'*unissons* contenues dans les enchaînements suivants:

QUINTE ET OCTAVE DIRECTE.

On appelle ainsi la 5te et l'8^{ve} amenées entre deux parties *par mouvement direct.*[1]

Ce cas extrêmement fréquent, exige de grandes précautions que nous allons déterminer avec précision dans les règles suivantes:

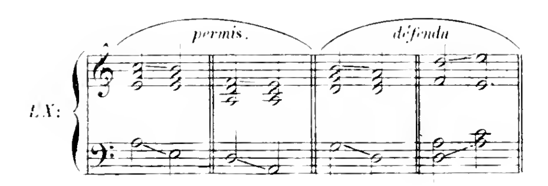
QUINTE DIRECTE ENTRE LES PARTIES EXTRÊMES.

La 5te amenée par mouvement direct entre les parties extrêmes est permise:

1°_ Sur l'accord du 1er et du 5e degré, si la partie supérieure procède par mouvement conjoint.



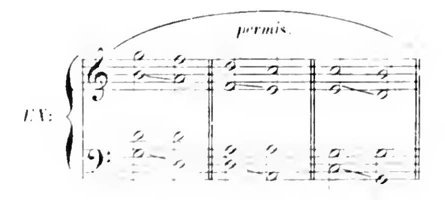
2°_ Sur les autres degrés, si la partie supérieure procède par 2de mineure descendante.



QUINTE DIRECTE ENTRE UNE PARTIE INTERMÉDIAIRE ET UNE AUTRE PARTIE QUELCONQUE.

La 5te amenée par mouvement direct entre une partie intermédiaire et une autre partie quelconque est permise:

1°_ Sur tous les degrés, si la partie la plus elevée des deux procède par mouvement conjoint.



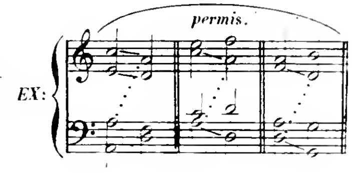
---

1 La plupart des traités les désignent sous le nom de 5tes et 8^{ves} cachées.

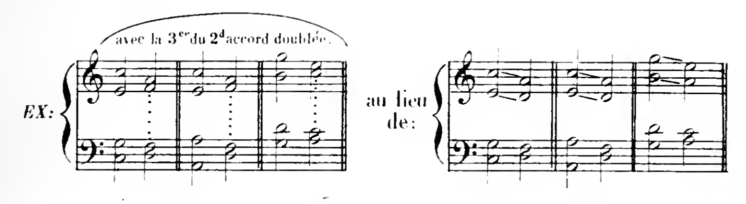
2°_ Sur les trois bons degrés seulement, si c'est la partie inférieure qui procède par mouvement conjoint.



3°_ Sur tous les degrés et même par mouvement disjoint dans les deux parties, si l'une des deux notes formant la 5te est commune aux deux accords qui s'enchaînent.



REMARQUE.- La dureté de certaines 5tes directes peut être souvent évitée en doublant la 3ce du 2d accord: excellent moyen sur lequel nous appelons particulièrement l'attention des élèves.



OCTAVE DIRECTE ENTRE LES PARTIES EXTRÊMES.

L'octave amenée par mouvement direct entre les parties extrêmes est permise: Si la partie supérieure procède par 2de mineure ascendante ou descendante, et seulement sur les trois meilleurs degrés de la gamme.

EX: *permis* — *défendu.* — la mineur.

Elle n'est que tolérée, et avec réserve, seulement sur les trois meilleurs degrés, si la partie supérieure procède par 2de majeure descendante, mais principalement dans les conclusions de phrases, sur l'accord de la tonique.

EX: *toléré dans les cas difficiles.* — 4e degré. — 5e degré. — *meilleur que les deux précédents* — tonique. — *défendu*

OCTAVE DIRECTE ENTRE UNE PARTIE INTERMÉDIAIRE ET UNE AUTRE PARTIE QUELCONQUE.

L'octave amenée par mouvement direct entre une partie intermédiaire et une autre partie quelconque est permise: si la partie la plus élevée des deux procède par mouvement conjoint

permis.

EX:

Elle n'est que tolérée, et avec réserve en montant seulement, si c'est la partie inférieure qui procède par mouvement conjoint.

toléré dans les cas difficiles. en montant. *défendu.* en descendant.

EX:

Mais si les deux parties procèdent par mouvement disjoint, elle est défendue;

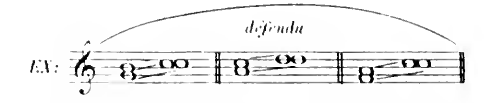


à moins qu'elle ne se produise sur les meilleurs degrés, en montant, et si les deux accords qui s'enchaînent ont une note commune.



UNISSON DIRECT.

L'unisson provenant d'un mouvement direct doit toujours être évité.

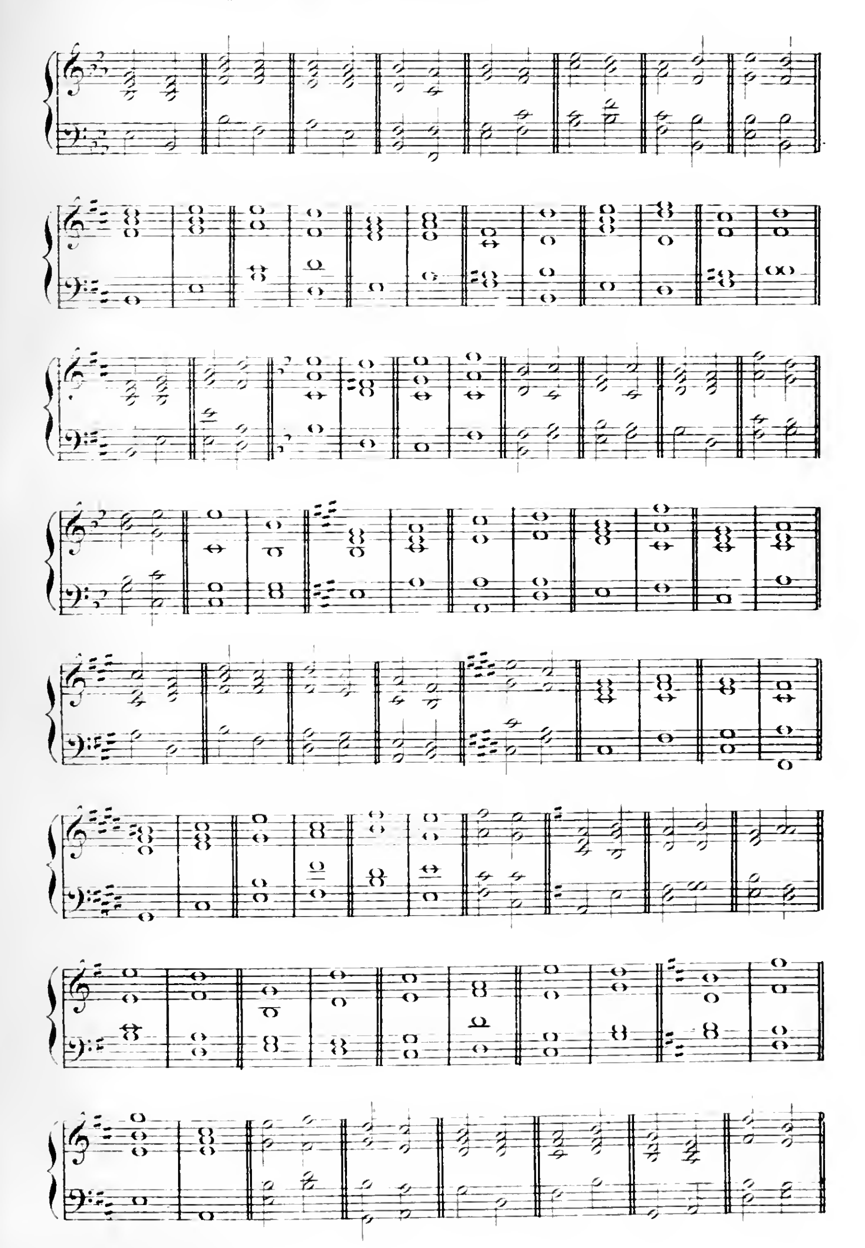


Il peut être toléré seulement dans les cas difficiles, entre le ténor et la basse, sur la tonique.



EXERCICES

Indiquer par de petits traits comme dans les exemples précédents, et par le mot défendu, les fautes de 5tes et d'8ves directes contenues dans les enchaînements suivants: Indiquer également celles qui ne sont que tolérées. (Les enchaînements ne contenant pas de fautes ne doivent être l'objet d'aucune indication).



Ici se placent les § 56 et 57 du Traité, après lesquels on ajoutera les remarques suivantes :

1re *REMARQUE*.– Avant de faire les exercices sur l'enchaînement des accords, l'élève doit savoir, tout au moins d'une manière succinte, ce qu'on entend par ***Marche d'harmonie*** et par ***Fausse relation de Triton***.

On appelle ***Marche d'harmonie*** ou ***Marche harmonique***, un mouvement de basse se reproduisant symétriquement à des intervalles égaux, soit en montant, soit en descendant.– Pour le moment, il suffit de savoir, qu'en ce cas, la symétrie de la réalisation est obligatoire dans les parties supérieures.– Plus tard il sera donné à ce sujet tous les développements nécessaires.

Symétrie des parties supérieures. — *Symétrie des parties supérieures.*

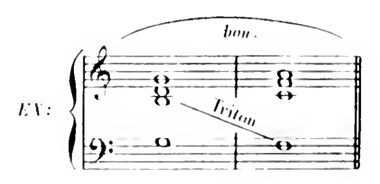
EX:

mouv^t de basse | 1re reproduction symétrique | 2e reprod^on | mouv^t de basse. | 1re reproduction symétrique. | 2e reprod^on

2e *REMARQUE*.– Dans l'enchaînement ***du 5e au 4e degré***, lorsque la sensible est à la partie supérieure et monte sur la tonique, il en résulte une grande dureté causée par l'intervalle de ***triton***, dont les deux notes sont entendues successivement, l'une à la partie supérieure, l'autre à la basse.



Cette dureté s'appelle : ***Fausse relation de triton***. On évite son mauvais effet en plaçant la sensible dans une partie intermédiaire.



Nous verrons également plus tard tous les developpements relatifs à cette fausse relation.

Avec toutes les règles et observations qui précèdent et dont nous allons donner le *résumé*, l'élève est mis à même d'écrire correctement tous les enchaînements sur les accords parfaits.

RÉSUMÉ DES RÈGLES PRÉCÉDENTES

POUR SERVIR A LA RÉALISATION DES ACCORDS CONSONANTS A L'ÉTAT FONDAMENTAL.

(*Ce résumé* remplace celui du Traité, page 16).

1°_ Faire choix de positions ni trop serrées ni trop larges.

2°_ Ne pas dépasser l'étendue ordinaire des voix, et si on aborde les *limites extrêmes*, soit à l'aigu, soit au grave, *ne pas s'y maintenir longtemps*.

3°_ Ne pas faire de *croisements*.

4°_ Doubler de préférence la fondamentale de l'accord; ne doubler la tierce que si la pureté de la réalisation l'exige, et surtout si cette tierce est une des *bonnes notes du ton*.

5°_ Ne pas doubler en unisson, sauf dans les cas consignés aux notes supplémentaires (§ 32 bis).

6°_ En cas de suppression d'une note, supprimer de préférence la 5te de l'accord; ne jamais supprimer la tierce.

7°_ Ne pas mettre entre le Soprano et l'Alto, ni entre l'Alto et le Ténor une distance plus grande que l'8ve.

8°_ Ne pas faire d'intervalle mélodique diminué ni augmenté (sauf ceux indiqués comme tolérés par nos notes supplémentaires), ni d'intervalle plus grand que la 6te mineure, l'8ve exceptée.

9°_ Faire rigoureusement monter la sensible à la tonique; ne la faire descendre que dans la succession du 5e au 6e degré *du mode majeur*, si la note placée au dessus d'elle fait entendre la tonique dans l'accord suivant.

10°_ Procéder *le plus possible par intervalles conjoints* ou peu disjoints, surtout à 4 parties.

11°_ Eviter *autant que possible* le mouvement direct dans toutes les parties à la fois, surtout à 4 parties.

12°_ Ne pas faire entre deux parties deux quintes justes, ni deux octaves consécutives, même par mouvement contraire.

13°_ Eviter les fautes de 5tes et d'8ves provenant d'un mouvement direct. (Voir les règles spéciales données plus haut).

14°_ Si une formule de basse se reproduit symétriquement, *observer également la symétrie* dans la réalisation.

15°_ Dans l'enchaînement du 5e au 4e degré, ne pas mettre la relation du *triton* dans les *deux parties extrêmes*.

16°_ Terminer toutes les basses en doublant la fondamentale à la partie supérieure, et autant que possible par la sensible montant à la tonique (Voir observation page 17 du Traité).

N. B.- Quelques unes des règles et observations que nous avons vues et formulées jusqu'ici, ne trouveront peut-être pas leur application immédiate dans les exercices qui vont suivre; elles n'en doivent pas moins dès à présent être fixées dans l'esprit et dans la mémoire.

Après avoir lu le § 58 et consulté l'exemple qui s'y rattache; après avoir lu aussi et étudié les *recommandations* ci-après, faire les exercices indiqués.

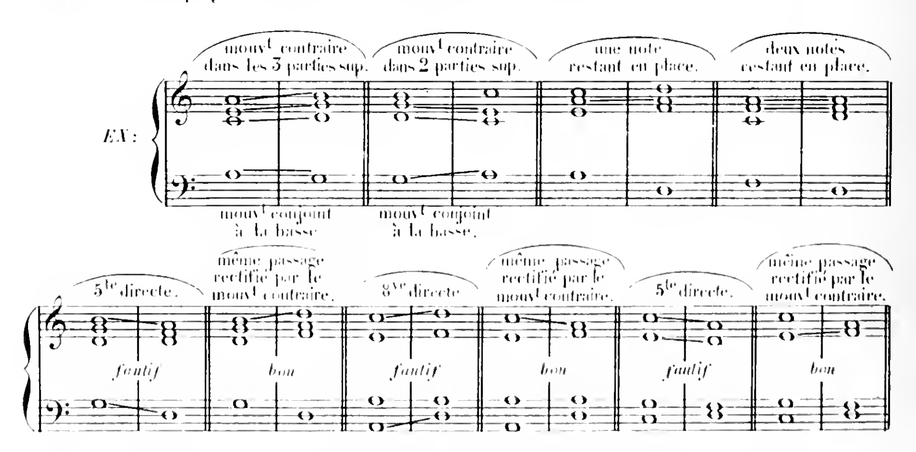
RECOMMANDATIONS TRÈS IMPORTANTES POUR L'ÉLÈVE
AU DÉBUT DE SES ÉTUDES SUR LA RÉALISATION.

Afin d'empêcher *l'élève commençant* de tomber dans un grand nombre de fautes que son inexpérience ne lui permettrait pas d'éviter facilement, nous lui conseillons de méditer et d'appliquer les recommandations suivantes, qui sont plutôt des mesures de prudence que des règles, mais qui lui seront, croyons-nous, très utiles:

1°_ En écrivant les accords à l'état fondamental à 4 parties, *lorsque la basse marche par degrés conjoints*, faire procéder les parties supérieures (au moins deux, la 5te et l'8ve) par *mouvement contraire* sur les notes *les plus voisines* de l'accord suivant.

2°_ Si une ou deux notes d'un accord font partie de l'accord suivant, *les conserver en place*, et faire le moins de mouvement possible avec l'autre ou les autres parties.

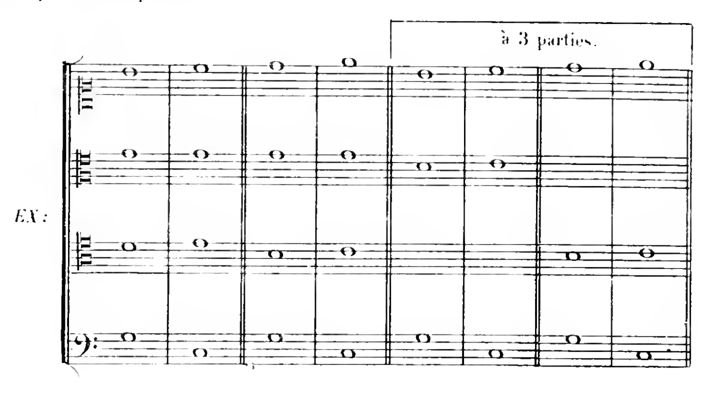
3°_ Si malgré ce second moyen on ne pouvait éviter certaines fautes, se rappeler que le *mouvement contraire* est le remède presque toujours souverain, et ne pas hésiter à l'employer dans tous les cas embarrassants.



EXERCICES PRÉPARATOIRES SUR LA RÉALISATION.

Réaliser deux fois à 4 parties et une fois à 3 chaque groupe des accords suivants; ces groupes ne doivent être considérés que comme des fragments isolés: les disposer sur 4 et 3 portées pour les voix comme dans l'exemple suivant._ A 3 parties, nous conseillons d'écrire les deux parties supérieures pour **Soprano et Contralto**, cette disposition étant la plus usitée et la plus commode; mais on peut aussi les écrire pour *Soprano et Ténor*, ou pour *Contralto et Ténor*.

La réalisation à 3 parties autorise souvent une distance plus grande que l'8^{ve} entre les deux parties supérieures:



N. B.– Lire le texte du *N. B.* page 17 du Traité, et en appliquer le sens à tous ces exercices préparatoires.

En UT maj

En LA min.

En MI ♭ maj

En SOL maj.

En SI ♭ maj.

En SI min.

En FA maj

En RÉ min.

ACCORDS DE TROIS SONS.

ÉTAT DIRECT.

EXERCICES DE RÉALISATION.

1°_ Réaliser les Basses du Traité, page 17, avec le nombre de parties indiquées par l'auteur.

Pour guider l'élève dans la réalisation de ces premières Basses, nous indiquons ci-dessous en toutes lettres la manière de disposer les parties supérieures du 1er accord de chaque leçon: Ainsi { *SOL* / *RÉ* veut dire:

N° 1 { *SOL* / *MI* / *DO* ; le même à 3 parties { *SOL* / *MI* — N° 2 { *LA* / *MI* / *DO* — N° 3 { *RÉ* / *SI* / *FA* — N° 4 { *DO* / *SOL* / *MI*

N° 5 { *LA* / *FA* / *RÉ* — N° 6 { *SI* / *FA* / *RÉ* ; le même à 3 parties { *SI* / *RÉ* — N° 7 { *DO* / *LA* / *MI* — N° 8 { *SOL* / *MI* / *DO*

2°_ Réaliser ensuite à 4 parties les Basses suivantes. Nous indiquons comme ci-dessus la manière de disposer les parties supérieures du 1er accord de chaque leçon.

N° 1 { SI / SOL / RÉ

N° 2 { SI / FA / RÉ

N° 3 { RÉ / FA / SI

N° 4 { MI / SOL / SI

N° 5 { DO / SOL / MI

N° 6 { RÉ / LA / FA

N° 7 { MI / SOL / SI

N° 8 { RÉ / SOL / SI

N° 9 { SOL / MI / DO

N° 10 { RÉ / SOL / SI

CHAPITRE III.

Passer provisoirement l'Article I.

ARTICLE II.

DE L'IMPORTANCE RELATIVE DES DIFFÉRENTS DEGRÉS.

Passer provisoirement le § 62.

CHAPITRE IV

LOIS QUI RÉGISSENT L'ENCHAINEMENT DES ACCORDS.

Après avoir étudié jusqu'au § 65, faire les exercices suivants:

EXERCICES

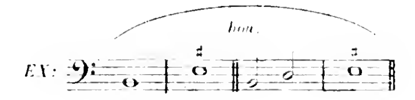
Au lieu de jouer, dans différents tons et de la manière indiquée par l'auteur, ***composer*** des petites Basses d'après les principes sur les enchaînements de 1er ordre, et les ***réaliser*** à 4 parties. En faire 4 en mode majeur et 2 en mode mineur, dans différents tons.

N.B.– Il est utile, avant de faire ces exercices, de donner ici quelques notes complémentaires sur les mouvements mélodiques en général, et principalement sur ceux de la Basse.

1°– Le mouvement de 6te majeure est praticable à la basse, du 1er au 6e degré du mode majeur; et celui de 5te diminuée, du 6e au 2e degré du mode mineur.



2°– Le 2e degré du mode mineur doit, pour produire un effet satisfaisant dans son enchaînement avec un autre accord, faire cet enchaînement avec le 5e degré, ou tout au moins avec le 4e suivi du 5e.



3°_ *Exceptionellement*, le mouvement de 6te majeure peut être toléré dans les autres parties, surtout au Ténor et au Soprano, mais seulement du 1er au 6e degré du mode majeur. Dans ces conditions ce mouvement devient très mélodique, et n'est pas difficile d'intonation.



ENCHAÎNEMENTS DE DEUXIEME ORDRE.

Ici se placent les développements sur la fausse relation de triton dont nous avons parlé sommairement plus haut.

ENCHAÎNEMENTS DE TROISIÈME ORDRE

§ 69bis_ L'enchaînement par 3ce supérieure aboutissant à un mauvais degré est praticable s'il se produit sur un temps faible et avec une valeur relativement courte;



RÉSUMÉ DU CHAPITRE V.

Après avoir lu ce Résumé (page 23 du Traité) en tenant compte de la modification apportée par le § 69bis, faire les exercices suivants:

EXERCICES.

Composer et réaliser 4 petites Basses en mode majeur et 4 autres en mode mineur, dans différents tons, avec des enchaînements de 1er à 3e ordre mélangés en mettant *ceux de 1er ordre en plus grand nombre* (les enchaînements de 3e ordre doivent être *très rarement* employés et ne peuvent être que ceux visés par le § 69bis)_ Si les valeurs sont inégales, faire de préférence reposer les plus longues sur les meilleurs degrés._ Observer en outre qu'un enchaînement, quel qu'il soit, est d'autant meilleur qu'il aboutit à un bon degré._ Commencer par l'accord de la tonique et finir par le même accord précédé de celui de la dominante.

EXERCICES.

SUR L'ENCHAINEMENT UNITONIQUE DES ACCORDS CONSONANTS A L'ETAT DIRECT.

Faire le travail indiqué par le § 71.

Faire ensuite le même travail avec les Chants donnés suivants:

(Ainsi que nous l'avons dit dans l'Introduction, on trouvera à la fin du présent volume les Basses de ces chants; l'élève doit les placer sous les chants correspondants et réaliser de nouveau. Nous ne renouvelerons pas cette observation, applicable à tous les Chants donnés de cet ouvrage).

ACCORDS DE 3 SONS

ÉTAT DIRECT.

CHANTS DONNÉS.

(*HARMONIE DE L'AUTEUR page 202*).



CHAPITRE V.

Considérations générales sur les modifications, la place respective et la durée des accords.

ARTICLE II.

DE L'INFLUENCE DES CHANGEMENTS DE POSITION SUR LA RÉALISATION.

§ 77 bis _ Mais il faut éviter autant que possible que deux parties arrivent sur une 4te juste par mouvement direct, lorsque cette 4te se fait entendre sans être accompagnée au moment de son émission, soit d'une tierce ou d'une 5te inférieure, soit d'une 3^ce^ supérieure.

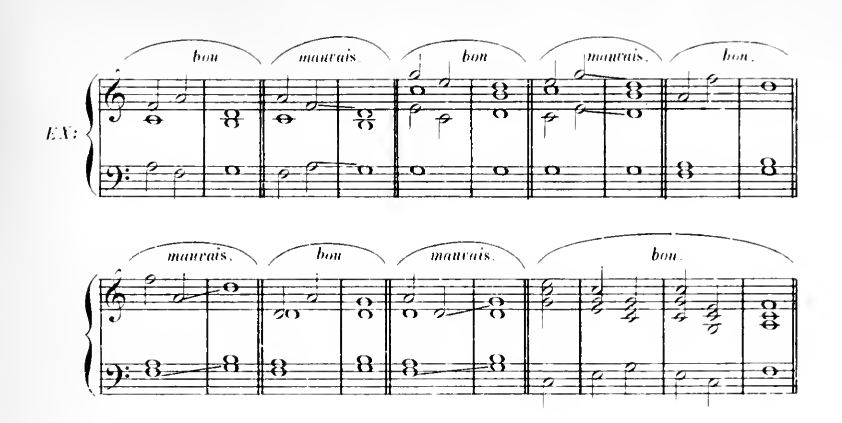


REGLES SUPPLEMENTAIRES CONCERNANT LES 5tes ET 8^ves^ HARMONIQUES.

§ 83 bis _ Le § 83 ne sera applicable qu'en ce qui concerne les 5tes *et non les 8^ves^.*

Les § 84 à 88 inclus sont remplacés par ce qui suit :

1° _ En ce qui concerne une seule 5te juste ou une seule 8^ve^ provenant d'un mouvement direct, on se conformera aux instructions suivantes : Que le changement de position soit effectué simultanément par les deux parties destinées à aboutir à une 5te juste ou à une 8^ve^, ou qu'il soit effectué par une seule de ces parties, *c'est la position qui précède immédiatement le changement d'accord* qu'il faut consulter comme influant seule sur la réalisation de l'accord suivant, quelque soit d'ailleurs le nombre de changements de position précédant la position dernière.



2°. Les 5tes et 8ves consécutives, même séparées par un ou plusieurs changements, sont non seulement défendues d'un temps fort à un temps fort:

mauvais.

EX:

mais encore d'un temps faible à un temps fort;

à éviter.

EX:

à moins que la place que telle position occupe dans la mesure, ou la durée relative des diverses positions ne fasse disparaître le mauvais effet des 5tes ou des 8ves.



3° _ Les 5tes et 8^{ves} consécutives par mouvement contraire sont tolérées (surtout si elles n'ont pas lieu entre les deux parties extrêmes), lorsqu'elles sont séparées, *dans les deux parties* qui les produisent, par une ou plusieurs notes intermédiaires d'une valeur suffisamment appréciable.



Passer provisoirement les § 89 et 90

ARTICLE III.

DE LA PLACE RESPECTIVE DES ACCORDS DANS LA DIVISION DE LA MESURE.

Passer provisoirement le § 93.

ARTICLE IV.

DE L'INFLUENCE TONALE EXERCÉE PAR LA DURÉE DES ACCORDS CONSONANTS.

Passer provisoirement les § 94 et 95

ARTICLE V.

CONSIDERATIONS SUR LA DUREE DES POSITIONS ET SUR LES SILENCES.

Supprimer le § 97.

§ 98bis. _ N. B.- Quelques unes des observations que renferme ce chapitre n'y sont consignées que pour servir provisoirement à l'analyse. L'élève se conformera toujours aux règles des § 79 à 83bis inclus, et aux notes supplémentaires ci-dessus.

CHAPITRE VI.

De la Basse chiffrée.

Nous n'ajouterons à ce chapitre que les remarques suivantes, nous réservant d'indiquer ultérieurement, au fur et à mesure des cas spéciaux qui se présenteront, le chiffrage de chaque accord:

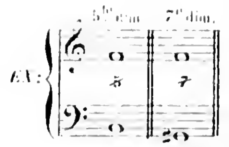
1 _ Pendant la durée d'une ligne horizontale, on peut conserver ou changer à volonté la position des parties supérieures.



2 _ Le chiffre est quelquefois placé sur un silence précédant la note.



3° _ La petite barre oblique, de bas en haut, indique les intervalles diminués.



CHAPITRE VII.

Renversements des accords consonants.

ARTICLE I.

DU PREMIER RENVERSEMENT.

§ 104 bis. — Le 1er renversement est d'une sonorité si douce qu'il atténue le mauvais effet du mouvement direct dans toutes les parties à la fois. Ce mouvement est donc sans inconvénient quand *deux parties au moins* de l'accord précédent procèdent par degrés conjoints.

bon.

EX:

§ 105 bis. — Ce mauvais effet disparaît même avec le 1er renversement d'accords autres que ceux des trois bons degrés.

bon

EX:

Dans l'enchaînement des deux premiers renversements du 4e et du 5e degré, on peut aboutir sur la 5te, sans dureté, par mouvement semblable et par degrés disjoints dans les deux parties.

bon.

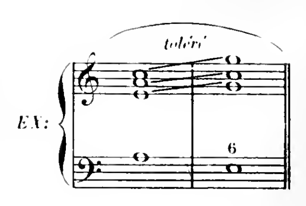
EX:

§ 105 ter. — Les 8ves directes se produisant, par mouvement conjoint dans la partie inférieure, sur le 1er renversement, sont tolérées, *en montant*, entre toutes les parties, excepté les deux extrêmes.

toléré en montant — mauvais en descendant

EX:

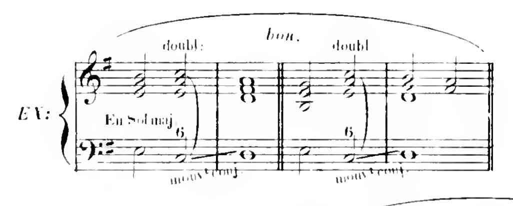
L'observation que nous avons présentée (page 16) relativement aux accords à l'état direct appartenant aux meilleurs degrés, est applicable ici, également en montant, alors que les deux parties procèdent par mouvement disjoint, si les deux accords qui s'enchaînent ont une note commune; et cela aussi bien pour la 5te que pour l'8ve.



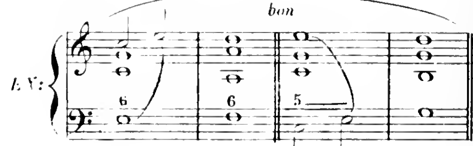
§ 106 bis. — La doublure de la *note de basse* du 1er renversement à la partie supérieure peut même se faire dans les conditions suivantes:

1° – Quand cette doublure est celle de la note de basse du 4e degré procédant ensuite à la basse par degré conjoint ascendant.

Mozart et Gluck notamment l'ont souvent pratiquée.



2° – Dans les changements d'état ou de position de l'accord.

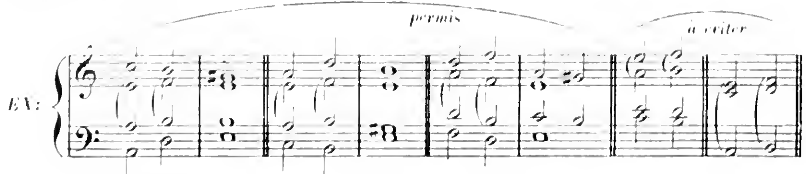


3° – Quand cette doublure a lieu au *milieu* d'un groupe de *trois* accords dont les parties extrêmes procèdent par mouvement contraire et par degrés conjoints.

1re *REMARQUE*. – Nous avons déjà fait observer (§ 33 bis), et nous le rappelons ici, que la doublure de la 3ce des accords majeurs est généralement d'un effet plus dur que celle de la 3ce des accords mineurs, qu'elle ait lieu dans la partie supérieure ou dans une partie intermédiaire.

2e *REMARQUE*. – L'emploi du 1er renversement dans le mode mineur donne lieu à l'observation suivante:

Deux quintes sont permises si *la 2de est diminuée*, mais seulement entre les deux parties du milieu.



Après la précédente remarque, faire les exercices suivants:

EXERCICES.

ACCORDS DE 3 SONS.

1er RENVERSEMENT.

1°_ Réaliser les basses du Traité, page 35, avec le nombre de parties indiquées par l'auteur.

2°_ Réaliser ensuite à 4 parties les basses suivantes:

N° 1

N° 2

N° 3

N° 4

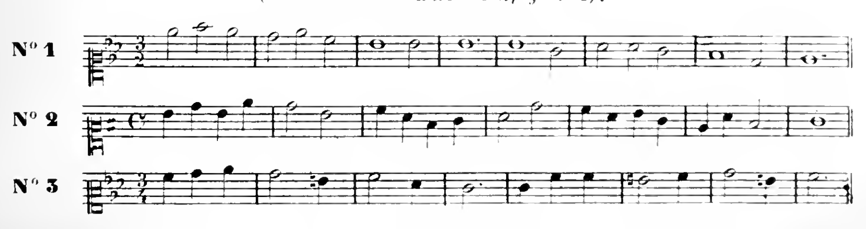
N° 5

3°_ Réaliser les chants donnés du Traité, page 35._ Se conformer toujours aux prescriptions du § 71 en y adjoignant la faculté de se servir du 1er renversement. On n'est pas obligé de changer la fondamentale sous chaque note du chant, mais on peut, soit la conserver, soit passer de la fondamentale au 1er renversement et vice versa.

N. B.— Quand il y a plusieurs accords différents dans une mesure, on doit *éviter* de *répéter le dernier accord* de cette mesure sur le *temps fort* de la mesure suivante._ Plus tard, cette question sera traitée plus complètement; la présente note suffit pour le moment.

4°_ Réaliser les chants donnés suivants

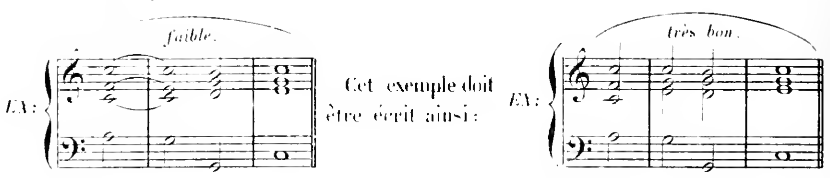
(*HARMONIE DE L'AUTEUR, page* 202).



ARTICLE II.

DU SECOND RENVERSEMENT.

§ 111 bis. — Pour plus de précision, nous dirons que la fondamentale doublée est d'un bon effet lorsqu'elle a fait partie de l'accord précédent et qu'elle se prolonge par mouvement oblique sur l'accord suivant (Voir l'exemple du Traité). Autrement, il est préférable de ne pas la doubler.



Cette doublure pourrait pourtant se faire dans le cas où l'on voudrait s'en servir pour descendre la position des accords qui suivent.

bon.

EX:

§ 111 ter. — Dans le second renversement du second degré du mode mineur, on doit doubler la 4te ou la 6te, et non la note de basse.

bon — *mauvais.*

EX:

REMARQUE. — Quand on double une quarte dont la préparation est nécessaire, cette préparation doit être faite doublement, *si elle a lieu dans les parties supérieures.*

bon — *mauvais*

EX:

Quant à la résolution, il suffit qu'elle soit faite par l'une des deux parties.

EX:

Après la précédente remarque, faire l'exercice suivant :

EXERCICE.

Réaliser la Basse N° 1 du Traité, page 37.

§ **112**bis _ 1° _ Pour compléter ce §, il faut ajouter qu'en ce cas l'accord doit *absolument* être placé sur un temps fort (Dans les mesures à 3 temps, le 2e temps peut, à ce point de vue, être considéré comme fort).

2° _ Si dans le cas visé par le § 112, on attaque la quarte sans préparation, il faut éviter de le faire *à la partie supérieure par mouvement direct avec la basse.*

à éviter dans la partie supérieure. — *très praticable dans une partie intermédiaire.* — *très bon par mouvt contraire.*

EX:

3° _ Si l'accord de 4te et 6te ainsi amené est suivi de celui de la dominante, on doit préférablement faire descendre la 4te supérieure d'un demi-ton diatonique.



Après le § 113, faire l'exercice suivant :

EXERCICE.

Réaliser la Basse N° 2 du Traité, page 37.

§ **114**bis _ A 3 parties, on ne peut toujours faire *résoudre* la quarte, et on écrit ainsi :



§ **115**bis _ Ce paragraphe doit être modifié ainsi. *Deux* seconds renversements ne peuvent jamais s'enchaîner entre eux, sinon lorsque la quarte de *l'un des deux* est augmentée ;



N. B. Dans les exemples suivants, l'8ve directe, arrivant sur la 4te d'un second renversement, est tolérée ;

EX:

Après le § 116, faire l'exercice suivant :

EXERCICE.

Réaliser la Basse N° 3 du Traité, page 39.

Après le § 117, faire les exercices suivants

EXERCICES.

ACCORDS DE 3 SONS.

2d RENVERSEMENT.

Réaliser les Basses suivantes:



CHAPITRE VIII.

Des phrases, des périodes et de la forme en général.

CHAPITRE IX.

Des cadences.

Avant de faire les exercices concernant l'emploi du 2^d renversement et des cadences sous un chant donné, étudier attentivement tout ce chapitre, et remarquer le rôle important de ce renversement dans les cadences. _ Il les affirme en effet d'une manière complète, et bien qu'il n'y soit pas absolument indispensable, on doit l'employer toutes les fois que la nature de la phrase le permet (Voir les exemples donnés dans le Traité).

Nous devons rappeler ici qu'à part l'emploi exceptionnel qu'on peut faire de la 4te et 6te, emploi indiqué au § 116, elle ne doit se pratiquer que comme renversement des trois meilleurs degrés.

Voici dans quelles conditions:

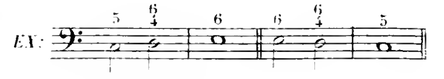
1° _ Sur la tonique (renvers^t du 4e degré), précédé et suivi de l'accord parfait du même degré.



Ou bien, mais rarement, suivi de l'accord de 6te du 7e degré;



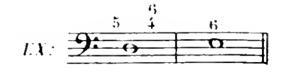
2° _ Sur le second degré (renv^t du 5e), placé entre l'accord de la tonique à l'état direct et son 1er renversement.



Ou, avec les mêmes enchaînements, faisant retour sur l'accord qui l'a précédé;



Ou bien encore, mais rarement, précédé de l'accord parfait du même degré;



3° _ Sur la dominante (renvers^t du 1er degré), servant généralement pour faire les cadences (Voir les exemples du Traité). *Emploi très fréquent.*

Ou, faisant retour sur lui-même (mais assez rarement), en passant par le 4e ou le 6e degré;



Ou encore, en dehors des cadences, dans les mêmes conditions que sur le 1er et sur le 2e degré;



N.B. _ Lorsqu'on passe du 2e renverst à un autre état de l'accord, et vice versa (ce qu'on ne peut faire qu'avec les renversements des trois meilleurs degrés), on doit toujours observer le principe de la résolution de la 4te;



REMARQUE. _ On a pu constater par tous les exemples qui précèdent, qu'en dehors de la 4te et 6te attaquée sans préparation sur la dominante pour faire les cadences, ce renverst procède toujours à la basse par mouvement oblique ou par degré conjoint, tant pour sa préparation que pour sa résolution.

Le 2d renversement exigeant, comme on le voit, de grandes précautions pour son emploi, nous recommandons à son égard la *sobriété* et la prudence. Aussi bien avons-nous voulu donner avec précision les indications spéciales qui précèdent.

Pour compléter les observations concernant les accords consonants dans leur ensemble, nous donnons le Résumé suivant, qui devra servir de guide pratique aux élèves.

RÉSUMÉ.

Sur l'emploi et l'enchaînement des accords consonants et leurs renversements que peut comporter chaque degré de la gamme.

1er et 5e _ Presque toujours l'accord parfait;

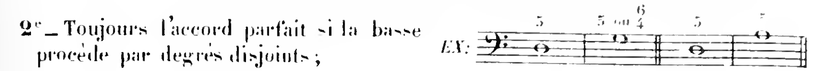


Rarement l'accord de 6te. En ce cas, la basse procède le plus souvent par degré conjoint ascendant.

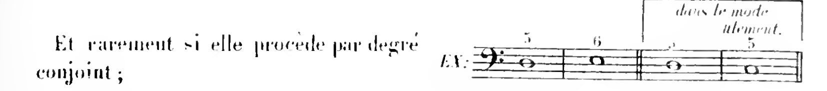


Pour l'emploi de la 4te et 6te, voir les indications spéciales données plus haut

2e _ Toujours l'accord parfait si la basse procède par degrés disjoints;

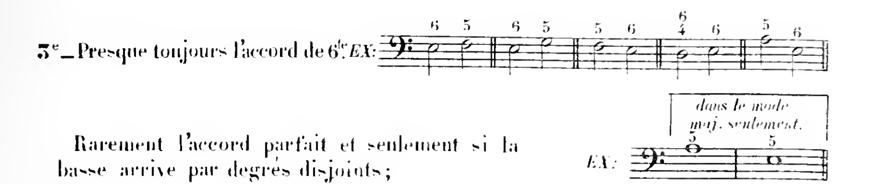


Et rarement si elle procède par degré conjoint;



Pour l'emploi de la 4te et 6te, voir les indications spéciales données plus haut.

3e _ Presque toujours l'accord de 6te. EX:

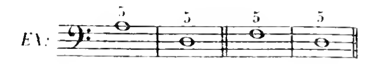


Rarement l'accord parfait et seulement si la basse arrive par degrés disjoints;

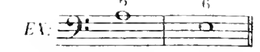
4e et 6e _ Indifféremment l'accord parfait ou l'accord de 6te, surtout si la basse procède par degré conjoint;



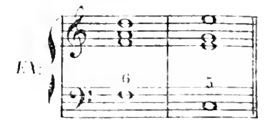
Mais plus souvent l'accord parfait si la basse procède par degrés disjoints;



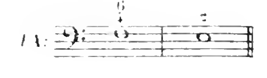
L'enchaînement suivant est pourtant très usité;



Celui-ci l'est également, principalement dans certaines cadences plagales; et dans ce dernier cas *avec la 3e de l'accord final doublée;*



Dans le mode mineur le 6e degré reçoit quelquefois l'accord de 4te et 6te. (La 4te étant augmentée, n'a pas besoin de préparation);



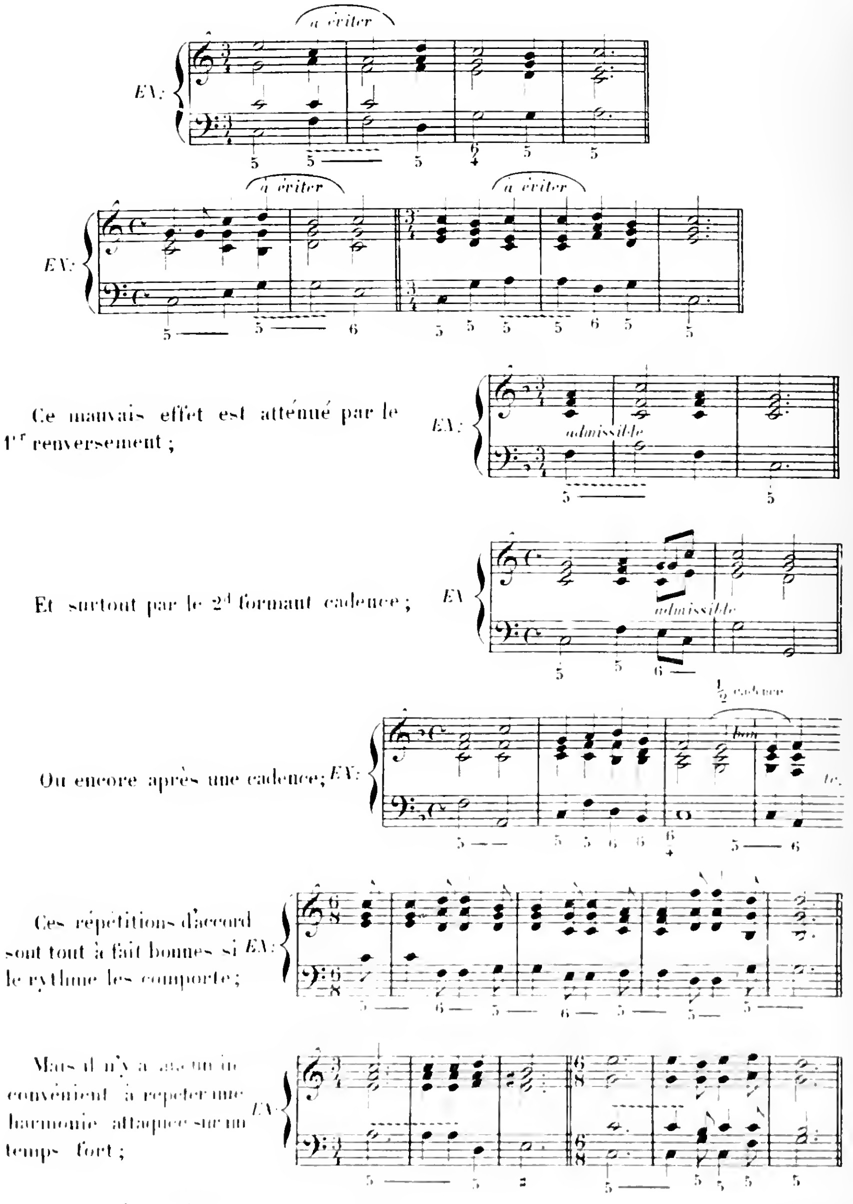
7e _ Toujours l'accord de 6te; EX:

N. B. _ Remarquer que les enchaînements sont d'autant plus doux et se relient d'autant mieux qu'ils ont entre eux plus de notes communes.

OBSERVATION IMPORTANTE CONCERNANT TOUS LES ACCORDS.

(HARMONIES SYNCOPÉES.)

Lorsqu'une harmonie aura été attaquée sur un temps faible, on évitera de la répéter sur le temps fort suivant, ces sortes de successions étant presque toujours d'un effet plat.



Après le § 119, faire les Exercices suivants:

EXERCICES SUR LES CADENCES.

ACCORDS DE 3 SONS.

ÉTAT DIRECT ET RENVERSEMENTS.

(Pour tout ce travail, chiffrer les basses et indiquer les cadences).

1° _ Composer et réaliser à 4 parties 2 formules de chaque espèce de cadence, une en mode majeur et une en mode mineur.

Les exemples du Traité, pages 40 et 41, peuvent guider pour ce travail.

2° _ Composer ensuite une basse contenant au moins une fois chaque formule de cadence, et la réaliser à 4 parties. (Les cadences doivent être séparées entre elles par quatre mesures au moins, excepté la cadence plagale qui succède immédiatement à la cadence parfaite).

N.B. _ Se rappeler que la cadence plagale s'emploie après la cadence parfaite, comme conclusion finale; ce qui n'empêche pas de pratiquer, soit au commencement, soit dans le courant d'un morceau, la formule suivante: sans que pour cela il y ait cadence.

En étendant du reste cette observation, nous ferons remarquer qu'il ne suffit pas que la basse fasse le mouvement d'une cadence pour que cette cadence existe, ce mot signifiant: terminaison, repos ou séparation de deux phrases ou de deux membres de phrases.

(Lire à ce sujet le 2d alinéa du § 118 bis (Reber), en en appliquant le sens à toutes les cadences).

3° _ Réaliser les 3 chants du Traité, page 43.

4° _ Réaliser les chants suivants: (Harmonie de l'Auteur page 203)



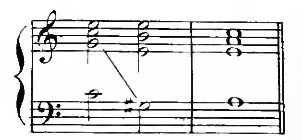
CHAPITRE X.

Des Modulations.

ARTICLE I.

REGLES SERVANT À RÉALISER PUREMENT LES MODULATIONS.

§ 125 bis _ L'exemple suivant, donné par Reber, est généralement admis, même dans le style rigoureux:



N.B. _ A propos de l'intervalle mélodique que fait ici la basse, nous ferons observer que: Lorsque, dans les modulations, la note caractéristique est *attaquée par la basse*, celle-ci peut le faire par un mouvement descendant de 4te diminuée, de 5te diminuée, ou par un mouvement ascendant de 2de augmentée.



REMARQUE. _ Le 1er de ces mouvements est plus doux encore sans modulation; on peut donc le pratiquer sans crainte.



§ 127 bis _ Si l'on ne peut éviter de doubler l'une des deux notes d'un mouvement chromatique, on doit s'efforcer de ne le faire que dans les conditions suivantes:

1° _ Quand on double la 1re note, faire procéder ensuite (autant que possible) les deux parties par mouvement contraire;

2° _ Si on double la 2de note, faire arriver (autant que possible) cette doublure également par mouvement contraire;



§ 129 ter _ Si le mouvement chromatique est descendant, on doit (autant que possible) le faire précéder d'une note conjointe supérieure. Le contraire doit être observé pour le mouvement chromatique ascendant.



ARTICLE II.

DES TONS RELATIFS.

Après le § 132bis du Traité, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

Indiquer par écrit les tons relatifs de 1re et de 2e classe de *Sol* maj. *Mi* ♭ maj *Si* min. et *Fa* min.

ARTICLE III.

DES MODULATIONS AUX TONS RELATIFS DE 1re CLASSE.

§ 135bis _ Mais ainsi que nous l'avons vu pour les enchaînements d'accords appartenant à la même tonalité, on doit toujours éviter dans les modulations, l'enchaînement du 2e ou du 4e degré d'un ton au 3e d'un autre ton;

d'UT maj. à SOL maj. — d'UT maj. à SOL maj.

EX: *mauvais* — *mauvais*

2e degré d'Ut. | 3e degré de Sol. — 4e degré d'Ut. | 3e degré de Sol.

Ces enchaînements seraient également mauvais dans la modulation de La min. à Sol maj.

On doit éviter aussi l'enchaînement par *seconde majeure ascendante* de deux accords parfaits min. et celui par *seconde mineure descendante* d'un accord parfait maj. *sur un accord parfait min.*, ces enchaînements étant d'un mauvais effet, et du reste identiques à ceux du 2e au 3e, et du 4e au 3e degré d'une gamme majeure: comme tels, défendus, ainsi que nous l'avons vu au Chapitre des lois qui régissent l'enchaînement des accords. (Voir § 65).

de LA min. en UT maj. — de LA min. en UT maj.

EX: *mauvais* — *mauvais*

accord min. ascendant. | accord min. — accord maj. descendant. | accord min.

Ces successions sont du reste beaucoup adoucies par le 1er renversement, soit des deux accords, soit tout au moins du second; mais il faut une certaine expérience pour les pratiquer opportunément dans ces conditions. Pour le moment il est préférable de s'en abstenir.

Après avoir lu le texte du § 136, faire les Exercices suivants

EXERCICES.

1° _ Faire un tableau de la modulation de La maj. à Mi maj., en prenant comme guide et comme modèle le tableau que donne Reber de la modulation d'Ut maj. à Sol maj. pages 48, 49 et 50. (Il est bien entendu qu'on ne doit pas copier les exemples du Traité, mais seulement s'en inspirer).

2° _ Après avoir étudié la modulation du Traité, d'Ut maj. à Fa maj. pages 51 et 52, faire le tableau indiqué, avec l'emploi du deuxième degré de Fa maj.

3° _ Après avoir étudié les textes et les exemples de la modulation d'Ut maj. à La min. page 52, faire le tableau complet de cette modulation

4° _ Faire les tableaux de la modulation de La min. à Ut maj. comme cela est indiqué page 53.

REMARQUES IMPORTANTES.

Avant de faire les exercices ci-dessus, nous devons présenter les observations suivantes, *qui s'appliqueront aux modulations en général:*

1° _ On ne doit quitter le ton primitif que sur les degrés qui permettent de se conformer au contenu du § 135bis.

2° _ Lorsqu'on entre dans le ton nouveau par un degré autre que le 5e, on doit toujours avant de conclure, faire entendre l'accord ou un renversement de ce 5e degré.

3° _ On doit éviter de quitter le mode min. sur le 2e degré, l'emploi de ce moyen de modulation étant presque toujours défectueux et exigeant une grande expérience.

4° _ On peut s'abstenir de placer (malgré la prescription du § 136), au nombre des premiers accords de chacun des exemples, un accord qui rétablisse le ton primitif en détruisant la note caractéristique qui a déterminé la modulation de l'exemple précédent.

5° _ On doit toujours indiquer (comme Reber le fait dans ses exemples) sur quel degré on quitte le ton primitif et par quel degré on entre dans le ton nouveau.

6° _ Le mouvement semblable peut aboutir à une quinte juste lorsque l'une des parties procède par seconde maj. et l'autre par demi ton chromatique, mais à condition que ce ne soit pas entre les deux parties extrêmes;

bon *mauvais*

7° _ Indiquer par une petite + les versions qui paraîtront les moins bonnes.

ARTICLE IV.

DES MODULATIONS AUX TONS RELATIFS DE 2e CLASSE.

Après le § 139, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

Faire les tableaux indiqués par Reber au § 139 (page 54) en ne se servant d'abord que de la note caractéristique principale.

Refaire ensuite les mêmes tableaux avec les indications suivantes, que nous donnons très précises, afin de mieux guider l'élève et ne pas le laisser s'égarer dans des combinaisons souvent défectueuses:

Il suffira de faire un exemple seulement de chaque modulation.

1º_ D'Ut maj. à Ré min. Quitter Ut sur tous les degrés; entrer en Ré par le 6e degré.

2º_ D'Ut maj. à Ré min. Quitter Ut sur tous les degrés; entrer en Ré par le 4e.

3º D'Ut maj. à Ré min. Quitter Ut sur tous les degrés; entrer en Ré par le 2e.

4º_ D'Ut maj. à Mi min. Quitter Ut sur les 1er, 3e, 5e et 6e degrés; entrer en Mi par le 2e.

5º_ De La min. à Sol maj. Quitter La sur les 1er et 5e degrés; entrer en Sol par le 1er.

6º_ De La min. à Sol maj. Quitter La sur les 1er, 4e, 5e et 6e degrés; entrer en Sol par le 4e.

7º_ De La min. à Sol maj. Quitter La sur les 1er et 5e degrés; entrer en Sol par le 6e.

8º_ De La min. à Fa maj. Quitter La sur les 1er, 4e, 5e et 6e degrés; entrer en Fa par le 5e.

9º_ De La min. à Fa maj. Quitter La sur les 1er, 4e, 5e et 6e degrés; entrer en Fa par le 2e.

10º_ De La min. à Mi min. Quitter La sur les 1er, 4e, 5e et 6e degrés; entrer en Mi par le 6e.

11º_ De La min. à Mi min. Quitter La sur le 1er degré; entrer en Mi par le 2e.

12º_ De La min. à Ré min. Quitter La sur les 1er, 4e, 5e et 6e degrés; entrer en Ré par le 2e

13º_ De La min. à Ré min. Quitter La sur les 1er, 4e et 6e degrés; entrer en Ré par le 6e.

Réaliser les 3 Basses, pages 54 et 55 du Traité, en indiquant les modulations et les cadences.

Après le § 141, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

MODULATIONS AUX TONS RELATIFS DE 1re ET DE 2e CLASSE.

CHANTS DONNÉS À RÉALISER.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 205)

NOTA. Chiffrer la Basse et indiquer les cadences. Nous avons signalé les modulations au point précis où elles doivent se faire, afin *d'aider* l'élève dans ce travail, *nouveau pour lui*.



Après avoir étudié les articles 5 (Modulations passagères), 6 (Accords d'emprunt), 7 (Modulations aux tons éloignés), 8 (Modulations enharmoniques), 9 (Des changements de ton), on étudiera le supplément suivant, sorte de Résumé donnant les moyens de pratiquer facilement et avec variété les modulations aux tons éloignés.

SUPPLÉMENT CONCERNANT LES MODULATIONS AUX TONS ÉLOIGNÉS.

L'observation du § 148 a une grande importance; on doit donc s'efforcer de donner toujours aux accords de transition *une valeur suffisante* pour qu'il n'y ait pas de brusquerie dans les modulations.

Les modulations aux tons éloignés peuvent se pratiquer de différentes manières.

1° _ Par plusieurs petites modulations à des tons relatifs les uns des autres.

Ut majeur. Sol maj. Si min. Fa ♯ min.

EX.: D'Ut maj. à Fa ♯ min.

2° _ Par le changement de mode réel, ou sous-entendu.

Chang. de mode réel.

EX: D'Ut maj. à Mi ♭ maj.

Ut min. sous entendu.

D'Ut maj. à Mi ♭ maj.

3°_ Par des accords ne déterminant pas de modulation précise, mais appartenant à différents tons relatifs les uns des autres et que, pour cette raison, nous appellerons: *accords mixtes*.



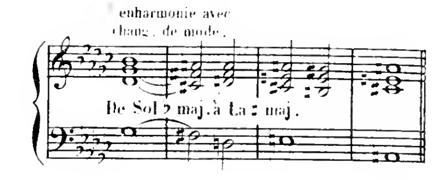
4°_ Par la transformation possible de tout accord parfait maj. en accord de tonique ou de dominante.





5° _ Par l'enharmonie.





NOTA. A ces divers moyens qu'on peut employer, soit partiellement, soit totalement, si nous ajoutons les modulations passagères et les accords d'emprunt, on verra quil n'y a pas de modulation, si éloignée qu'elle soit, qu'on ne puisse pratiquer facilement.

N'oublions pas non plus que deux accords maj. peuvent toujours s'enchaîner s'ils ont une note commune.

EX:

6e degré de Do min. — chang.t de mode s. entendu. — 5e degré de La min.

s'explique comme mod.on de Do maj. à Do min. — s'explique par l'accord de Do min. sous entendu. — s'explique comme mod.on de Do maj. en La min.

Nous devons du reste remarquer de nouveau que, dans les modulations en général, la transition est d'autant plus douce qu'il y a un plus grand nombre de notes communes entre les accords par lesquels on module.

Après le précédent supplément, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

MODULATIONS AUX TONS ÉLOIGNÉS.

Écrire les modulations suivantes, en faisant deux exemples de chacune:

EXERCICES.

D'Ut maj. à Mi maj. _ De Ré maj. à La ♭ maj. _ De Sol min. à Si ♯ maj.
De La maj. à Ut maj. _ De Si min. à Fa maj. _ De Mi ♯ maj. à Ut min.
De Do maj. à Fa ♯ maj. _ De Si ♭ maj. à La ♭ min.

Réaliser les deux Basses pages 59 et 60 du Traité. (1)

Après le § 152, réaliser les 3 chants donnés, page 60 du Traité.

Réaliser ensuite la Basse et le Chant suivants:

BASSE DONNÉE.



CHANT DONNÉ.

(*HARMONIE DE L'AUTEUR page* 204)



(1) Pour ces leçons sur les modulations, analyser chaque modulation par des petites notes explicatives placées au-dessus de la partie supérieure, et indiquer les cadences.

CHAPITRE XI.

Des Marches harmoniques.

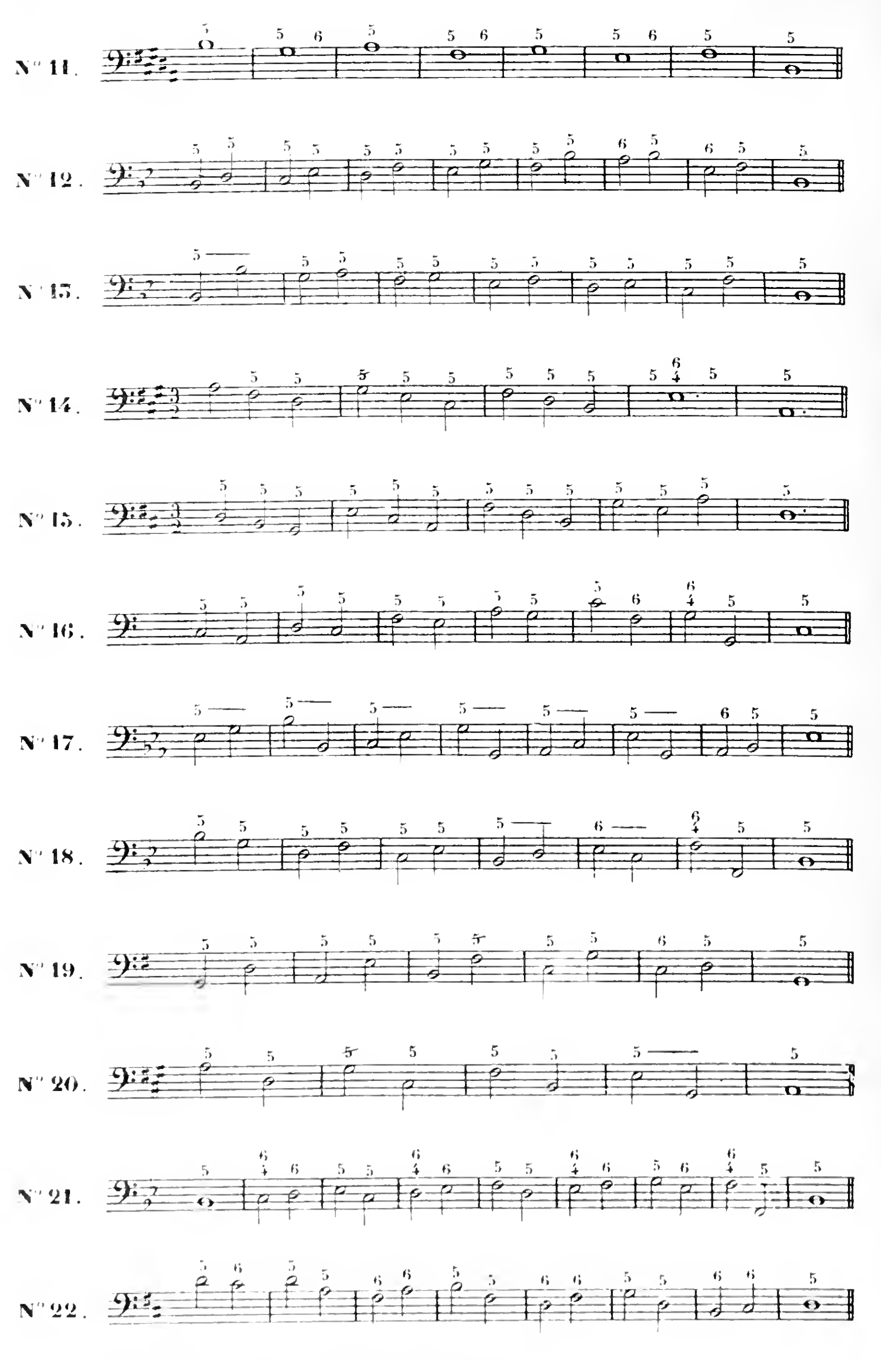
Après le § 157, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

Réaliser sur deux portées seulement, les marches suivantes *non modulantes*, les plus usitées:

N.B. Les modèles de ces Marches sont réalisés à la fin du volume (page 174) mais l'élève ne doit les consulter qu'après avoir fait le present travail, et non avant, s'il veut retirer tout le fruit possible de ses études.





Après le § 160, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

Réaliser, sur deux portées seulement, les Marches suivantes, *modulantes*, les plus usitées:





Basses à réaliser sur les Marches et sur l'ensemble des accords consonants et leurs renversements. Réaliser d'abord les deux Basses du Traité, pages 63 et 64, et ensuite les suivantes, en indiquant toujours les modulations et les Cadences.

1

2

3

Chants donnés à réaliser sur les Marches et sur l'ensemble des accords consonants et leurs renversements. — Indiquer toujours les modulations et les Cadences.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 204)





Après avoir étudié les § 161 et 162, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

Lire et étudier les Marches en imitation du Traité, pages 64, 65, 66 et 67, y ajouter la suivante qui nécessite un *croisement* de parties, et les transposer toutes un ton plus bas.

N. B. L'intérêt qui résulte des Imitations autorise certaines licences de réalisation telles que: *unissons* et *croisements*. On en trouvera des exemples dans les Marches que nous venons de signaler.

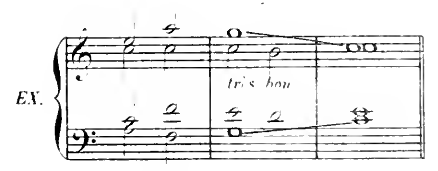
CHAPITRE COMPLÉMENTAIRE
de la Ire Partie.

ARTICLE I.
REMARQUES SUR LA SUPPRESSION DE CERTAINES NOTES.

ARTICLE II.
OBSERVATIONS PRATIQUES.

Tout ce qu'il importe de savoir concernant les 8ves et 5tes consécutives ou directes ayant été dit précédemment, on supprimera les § 167 à 171 inclus.

§ 172bis _ Lorsqu'une mélodie se porte, *dans les conclusions de phrases*, de la dominante à la tonique, on doit, sans hésiter, faire les 8ves *par mouvement contraire* avec la Basse. Toute autre harmonie affaiblit l'effet et le sentiment de la Cadence;



Ici finit la Ire partie. _ Cette partie, qui traite des accords consonants et des principes fondamentaux de réalisation, étant la base essentielle de l'harmonie, il est très important de passer en revue tout ce qu'elle contient, y compris les § ayant été signalés comme devant être omis provisoirement, et de refaire quelques uns des Exercices. _ Le Professeur sera juge de l'opportunité de ce travail; il indiquera ou composera, s'il en est besoin, des exercices et des leçons supplémentaires.

7.

DEUXIÈME PARTIE.

Des accords dissonants.

CHAPITRE I.

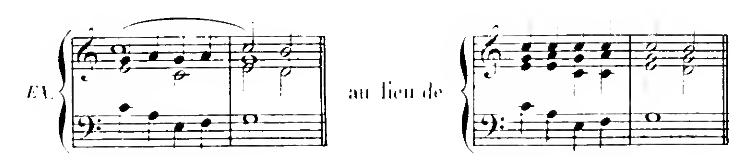
ARTICLE I.

RÈGLES GÉNÉRALES.

§ 182bis_ Dans le cas où il est impossible d'avoir une préparation au moins égale à celle de la dissonance, on doit répéter la note sans faire la liaison;



§ 182ter_ A partir des accords dissonants, l'élève ayant déjà pris une certaine habitude d'écrire, devra non seulement lier toutes les dissonances par le signe ⁀ (ce qui est tout-à-fait de rigueur), mais encore réunir en une seule valeur les différentes notes qui pourraient être répétées dans une même mesure, et réunir aussi par une liaison les notes communes d'une mesure à la mesure suivante, en évitant toutefois les liaisons boiteuses;



§ 183bis_ Bien qu'en général un accord dissonant doive se placer de préférence sur un temps fort, le contraire se rencontre fréquemment, surtout avec les accords qui ont la dominante pour fondamentale, et quelquefois aussi avec les accords de 7e de 2e et de 3e espèce._ Le § 183, *excellent en principe,* ne sera donc pas appliqué d'une façon rigoureuse.



§ 185bis_ Ce § s'applique également à la note sensible et, en général, à toutes les notes qui ont un mouvement contraint.

§ 187bis _ La dissonance *dont la préparation est nécessaire,* peut être séparée de sa note de résolution par une ou plusieurs notes intégrantes (Ex: A); mais en aucun cas elle ne doit passer dans une autre partie (Ex: B);

A *bon.* B *mauvais.*

EX.

§ 188bis _ Il y a exception pour le cas où les deux parties arrivent sur la note résolutive par mouvement contraire, et non dans les deux parties extrêmes. En général, on peut donc établir en principe que: *on doit éviter de doubler la résolution d'une dissonance, quelle qu'elle soit, par mouvement direct;*

bon par mouvement contraire.

EX.

§ 190bis _ En ce qui concerne la 7e mineure, on peut encore considérer comme une exception praticable le cas où l'une des deux notes formant cette 7e a fait partie de l'accord précédent;

toléré.

EX.

§ 191bis _ Les exemples 11, 12 et 13 sont souvent pratiqués, quoique moins bons que les Ex. 9 et 10.

§ 193bis _ Nous avons déjà vu (1er renversement des accords consonants) que 2 5tes peuvent se succéder si la 2de est diminuée, mais seulement entre les deux parties du milieu. _ Ajoutons à cette remarque, qu'avec les accords dissonants, elles sont permises entre toutes les parties, excepté entre les deux extrêmes, et excepté aussi par mouvement ascendant entre les deux parties supérieures.

bon. *à éviter.*

EX.

On observera que l'effet de ces 5tes est beaucoup plus satisfaisant en descendant qu'en montant.

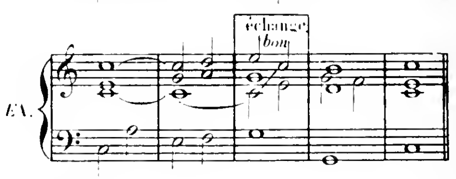
§ 194ter — Lorsqu'une note dissonante reste immobile (§ 185) pour devenir note intégrante d'un ou de plusieurs accords consécutifs, elle est libre dans son mouvement, si la note résolutive ne fait pas partie de l'accord qui suit immédiatement celui sur lequel cette dissonance est maintenue en place.



Si au contraire la note résolutive fait partie de cet accord, la résolution doit être faite par la partie qui a fait la dissonance, et non par une autre.



A moins qu'il n'y ait échange entre la dissonance et une autre partie sur l'accord qui précède la résolution.



ARTICLE II.

DES LOIS QUI RÉGISSENT L'ENCHAÎNEMENT DES ACCORS DISSONANTS.

Supprimer le § 202bis du Traité, remplacé et modifié par le § 208ter

---

CHAPITRE II.

DES ACCORDS DE SEPTIÈME.

§ 203bis — Dans le tableau comparatif des diverses espèces d'accords de 7e, REBER fait figurer celui du 7e degré du mode majeur. Pour le moment nous le considérerons comme n'existant pas, sinon dans les Marches harmoniques, ainsi que nous l'avons fait pour l'accord parfait du 7e degré dans l'harmonie consonante (Voir § 157).

ARTICLE I.

ACCORD DE SEPTIÈME DE PREMIÈRE ESPÈCE. (7e DOMINANTE)

§ 207ter — Voici les noms et le chiffrage généralement usités pour l'accord de 7e de 1re espèce et ses renversements:

Accord de 7me dominante.	Accord de 5te diminuée et 6te	Accord de 6te sensible	Accord de triton
7	6/5	+6	+4

REMARQUE. — A propos de l'accord de 6te sensible que REBER chiffre par un 8 que traverse *une petite barre oblique,* nous ferons observer de nouveau que dans les accords dissonants placés sur la dominante des deux modes, la note sensible est généralement indiquée par une petite croix (+). — Ajoutons que la petite barre oblique (/) traversant un chiffre indique toujours que l'intervalle représenté par ce chiffre est diminué. — Nous nous conformerons à cette manière de chiffrer dans tous nos exercices et nos leçons supplémentaires.

§ 208bis — Il est important de faire remarquer ici que lorsque l'accord de 7e dominante à l'état fondamental fait sa résolution naturelle sur la tonique, on en supprime le plus souvent la 5te, afin de pouvoir compléter l'accord résolutif.

EX: avec suppression — sans suppression.

Dans les résolutions sur le 6e degré et autres résolutions exceptionnelles, cette suppression n'ayant aucune utilité, et amenant souvent au contraire des difficultés de réalisation, ne se pratique généralement pas.

EX:

Cependant la résolution sur le 6e degré peut comporter cette suppression avec certaine disposition des notes.

EX:

Lorsque deux accords de 7e dominante se succèdent à l'état fondamental, ils ne peuvent être complets tous les deux; on supprime donc la quinte du 1er ou du 2e, selon les convenances de la réalisation.

EX:

En étendant cette observation à toutes les espèces de 7es et aux marches qui résultent de leur emploi, nous formulerons la précaution suivante, qu'il est indispensable de prendre avant de commencer la réalisation d'une suite de 7es à l'état fondamental:

On déterminera tout d'abord si le dernier accord de la suite doit être complet ou non, et en remontant jusqu'au 1er, on n'aura aucune incertitude sur la manière de l'écrire, puisqu'on vient de voir qu'un accord complet succède à un incomplet et réciproquement.

§ 208ter — La préparation de la 4te dans le 2^{d} renversement de l'accord de 7e domin. quoique n'étant pas d'une rigueur absolue, doit être observée toutes les

fois qu'on le peut. Dans le style scolastique surtout, si cette préparation ne peut avoir lieu, il est préférable de supprimer la 4te et d'écrire l'accord incomplet, comme on le verra page 81 du Traité (Suppression de la fondamentale).

dur. A éviter — Le même *très bon*

EX:

En pratiquant ce 2d renversement sans préparation de la 4te (dans la même tonalité), il doit y avoir une note commune aux deux accords enchaînés.

EX:

Mais s'il sert à moduler, on peut l'employer avec ou sans note commune. *Dans tous les cas* la 4te sera d'autant moins dure, qu'elle n'arrivera pas par mouvement direct.

avec note commune — sans note commune

EX:

Après le précédent § 208ter, faire les exercices suivants, en ayant soin d'indiquer comme dans l'exemple ci-après le mouvement obligé de la dissonance et de la note sensible dans les résolutions naturelles.



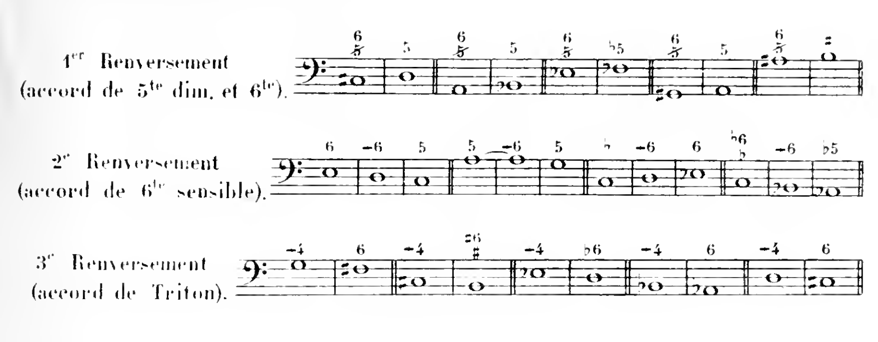
EXERCICES.

Réaliser à 4 parties les enchaînements d'accords suivants:

RÉSOLUTIONS NATURELLES.

Accord de 7e dominante avec suppression de la 5te.

Accord de 7e dominante sans suppression de la 5te.

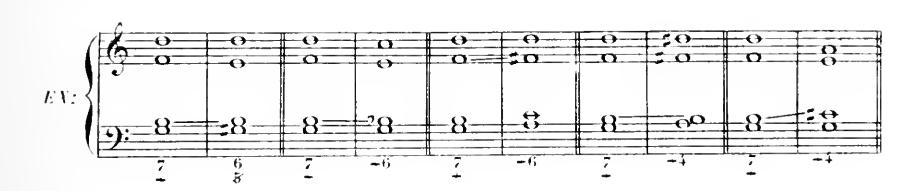


RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES.



Réaliser les 2 basses chiffrées page 78 du Traité.

N. B. _ L'accord de 7e dominante et ses renversements peuvent toujours s'enchaîner avec l'accord de 7e dominante d'un des tons relatifs, ou avec ses renversements, et cela conformément à la règle du § 185 sur les exceptions; c'est-à-dire que dans ce cas les notes à mouvement contraint, lorsqu'elles ne se résolvent pas régulièrement, font: ou un mouvt oblique, ou un mouvt chromatique. La note sensible seule, peut alors monter d'un ton au lieu d'un demi ton.



Refaire 3 fois les enchaînements précédents, en prenant pour point de départ chaque renversement de l'accord de 7e dominante.

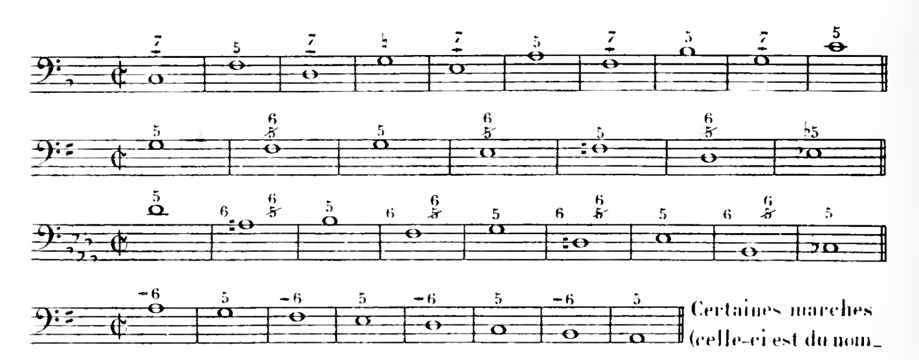
Faire quelques exemples de modulations aux tons relatifs de La maj. en quittant le ton principal ad libitum, et en entrant dans le ton nouveau par l'accord de 7e dominante ou par l'un de ses renversements.

Faire le même travail aux tons éloignés de Ré maj.

Réaliser les marches suivantes avec l'accord de 7e dom. et ses renvts:

RÉSOLUTIONS NATURELLES.

N. B. _ Dans les Marches, les meilleures notes à placer à la partie supérieure sont la 3ce et la 7e.

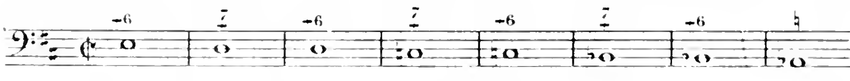


Certaines marches (celle-ci est du nombre) ne s'écrivent pas symétriquement lorsque les parties sont entraînées par la symétrie à monter ou descendre trop brusquement loin de leur diapason normal.



RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES.

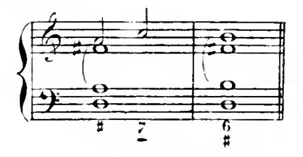




(1) _ La réalisation de cette Marche donne lieu à la remarque suivante: L'accord de 7e dominante succédant sur le même degré à l'accord parfait, *n'est pas consi_*

déré relativement aux fautes de 5tes et 8ves, comme un *nouvel accord*.

La réalisation suivante est donc fautive:



Cette observation s'applique aux renversements (Voir plus loin § 242ter).

N. B. – A partir d'ici, l'élève chiffrera lui-même les Basses données comme exercices, et il en réalisera l'harmonie. Ensuite il réalisera de nouveau les mêmes Basses avec l'harmonie de l'Auteur, à moins que le Professeur n'en décide autrement. Dans tous les cas, il devra toujours comparer son chiffrage avec celui de l'Auteur.

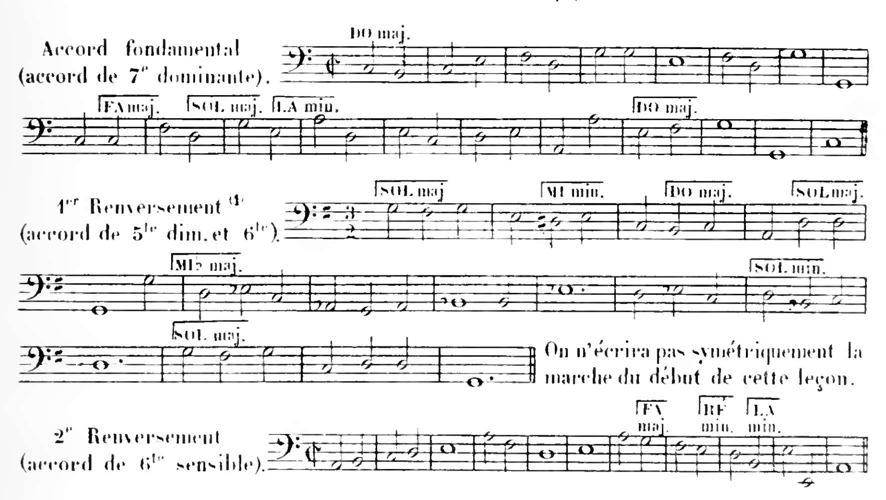
Pour faciliter à l'élève ce travail de chiffrage qu'il fait pour la 1re fois, nous indiquons les modulations de ces leçons et de quelques unes des leçons suivantes.

BASSES A CHIFFRER ET A RÉALISER.

ACCORD DE 7e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 178)



(1) Il va sans dire qu'une leçon sur le 1er renversement d'un accord quelconque implique aussi l'emploi de l'accord fondamental s'il y trouve sa place. De même pour les autres renversements, qui impliqueront toujours l'emploi facultatif de ce qui a précédé. En général un nouvel élément mis à la disposition de l'élève ne détruit jamais les anciens. – Nous ne répéterons pas cette observation, applicable aux études harmoniques en général.



CHANTS DONNÉS A RÉALISER.

ACCORD DE 7e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(HARMONIE DE L' AUTEUR page 205)

1

FA maj. — LA min. — FA maj. — SI♭ maj. — SOL min. — SI♭ maj. — FA maj.

2

MI min. — SOL maj. — RÉ maj. — LA min. — MI min. — DO maj. — LA min. — MI min.

3

SI♭ maj. — FA maj. — DO min. — SOL min. — FA maj. — SI♭ maj. — FA maj. — SOL min. — LA♭ maj. — SI♭ maj.

Etudier les exemples du § 209 et compléter sur deux portées les Nos 2bis, 3, 3bis et 5.

Etudier les exemples du § 210 et y ajouter les licences suivantes, assez usitées:

très usité.

7 + | 7 + | 5 | 7 + | 7 + | 6 5 | +4 | +6 | 6 5 | +6 | 6 5

très peu usité.

fausse relat.

6 -4 6 7 -4 -6

§ 210bis **_** Les exemples 11, 13, 14 et 15 sont assez usités. Les autres le sont fort peu; on s'en abstiendra tout à fait dans le style scolastique.

L'exemple 9 est très usité dans tous les styles, mais seulement lorsque les deux accords sont sé_ parés par le 3e renversement.

EX: -6 6

Cet exemple nous amène naturellement à poser en principe que: Lorsque dans la réalisation des accords dissonants, une 5te diminuée précède une 5te juste, il suffit d'un échange ou changement de position quelconque pour sauver ces deux 5tes, ex_ cepté entre les deux parties extrêmes, où elles restent défendues.

EX: *toléré.* *défendu entre les parties extrêmes.*

REMARQUE: Lorsque le 2d renversement a l'une des deux dispositions suivan_ tes, *on peut faire monter la dissonance* d'un degré pour éviter, soit la doublu_ re de la note de basse dans l'accord de 6te, soit un unisson.

EX: *bon.* *mauvais.*

-6 6 -6 -6 6

§ 211bis **_** Tout ce qui est nécessaire concernant ce renversement a été dit § 208ter (Revoir ce §)

§ 212bis **_** Souvent même la dissonance n'a pas de résolution effective; en ce cas, l'accord de 7e (ou l'un de ses renversements) se fond, ou pour mieux dire, se *transforme* en un accord parfait (ou renvt) du même degré.



La même particularité sera observée à propos de tous les accords dissonants a_ yant pour fondamentale la dominante. Nous en reparlerons au Chapitre des 9mes (voir §247 et 247bis).

§212ter _ Lorque l'accord parfait de la dominante est séparé de sa résolution par l'accord de 7e du même degré, il faut, pour que les 5tes et 8^ves soient tolé_ rées, que la durée de l'accord de 7e soit sensiblement plus longue que celle de l'accord parfait qui l'a précédé. _ Cela revient à dire en principe que: les fautes de 5tes et d'8^ves ne peuvent être réellement évitées que par un changement de *fondamentale*. _ Cette observation s'applique également aux renversements.



Après le précédent §212ter, faire les exercices suivants:

EXERCICES.

ACCORD DE 7e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

Réaliser les 2 Basses du Traité pages 80 et 81.

Faire ensuite le travail suivant:

ACCORD DE 7e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

Basses à chiffrer et à réaliser.

(*CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page* 179)





COMPLÉMENT DE L'ARTICLE I.

SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE DANS L'ACCORD DE 7e DOMINANTE.

§ 215bis _ Nous avons déjà vu (Remarque du § 210bis) que cette dissonance *peut monter* en certains cas, même à 4 parties.

§ 216bis _ Voici les noms et le chiffrage que nous leur attribuons, afin qu'aucune confusion ne puisse se produire avec les accords complets :

1er renversement — accord de 5te diminuée
2e renversement — accord de 3ce et 6te sensible
3e renversement — accord de 4te aug. et 6te

5̸ 5 | +6 3 5 | 6 +4 6

REMARQUE IMPORTANTE. – Ce chiffrage spécial indique *toujours* la suppression obligatoire de la fondamentale, mais cette suppression peut quand même se faire, selon les convenances de la réalisation, alors même qu'elle n'est pas spécifiée par le chiffrage.

§ 216ter _ Le chiffrage du second renversement incomplet (accord de 3ce et 6te sensible) est indiqué chez la plupart des auteurs par un 6. Mais on peut ainsi le confondre avec le 1er renversement de l'accord parfait. C'est pourquoi nous croyons bon d'adopter le chiffrage qui désigne invariablement par une petite croix + la note sensible de tous les accords dissonants. De cette manière, toute confusion est évitée.

§ **217**bis _ La suppression de la fondamentale est pratiquée aussi, quoique moins souvent, dans l'harmonie à 4 parties, avec les autres renversements, et cela toujours dans l'intérêt mélodique des parties.



§ **217**ter _ Le 2d renversement ne doit pas être considéré comme absolument défendu (Voir ce que nous disons § 208ter sur son emploi).

N. B. – On voit encore ici monter la dissonance (Ex: 4, § 217), bien que cette dissonance ne soit pas doublée.

On doit observer aussi que c'est *seulement* avec le 2d renversement incomplet que la doublure de la dissonance est permise, et dans les conditions de l'ex: 4bis (§ 217 1°).

Pour faciliter le travail des leçons suivantes, nous donnons ici les meilleures manières de réaliser ces accords à 4 parties.

REMARQUE. – L'accord complet peut être précédé ou suivi du même accord incomplet. *EX.*

Après le § 221, faire les exercices suivants:

EXERCICES.

ACCORD DE 7e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

(SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.)

Réaliser la Basse page 84 du Traité, en se rappelant ce que nous avons dit plus haut relativement à la différence du chiffrage pour le 2d renversement (3ce et 6te sensible).

Faire ensuite le travail suivant:

ACCORD DE 7e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

(SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.)

Basses à réaliser à 3 parties.

N. B. – Vu la difficulté que présente la réalisation des leçons sur l'accord de 7e dominante sans fondamentale, nous en donnons de suite le chiffrage.



Basses à réaliser à 4 parties.



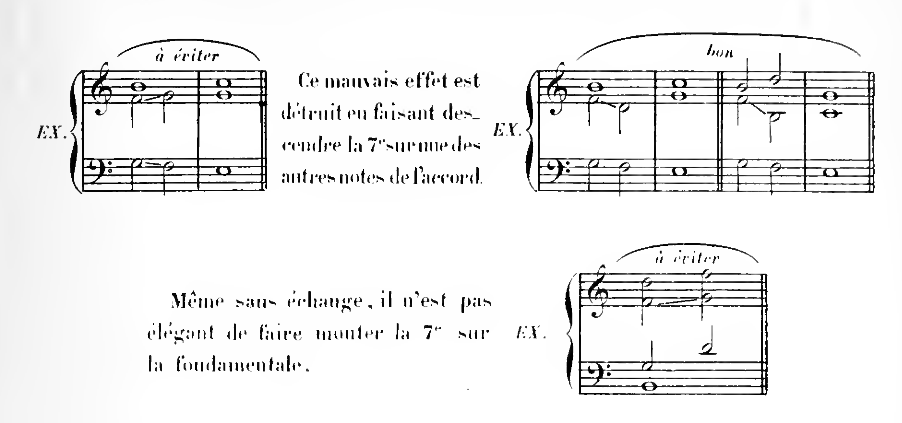
N° 2

REMARQUES IMPORTANTES. – 1° – Lorsqu'une ou plusieurs des notes d'un accord se déplacent pendant sa durée, il n'est pas nécessaire que cet accord soit constamment complet.

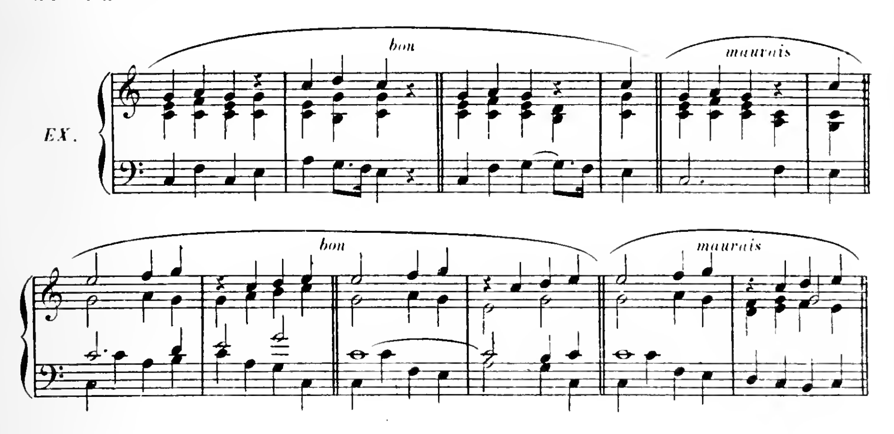
Il doit l'être seulement au *début*, et autant que possible *à la fin*. Dans ce cas aussi, les notes à mouvement contraint peuvent être doublées momentanément, pour-vu que ce ne soit ni en frappant ni en quittant l'accord.



2° – Toutes les notes de l'accord de 7e dominante peuvent s'échanger entre elles; on doit éviter seulement l'échange de la 7e et de la fondamentale, dont l'effet est dur.



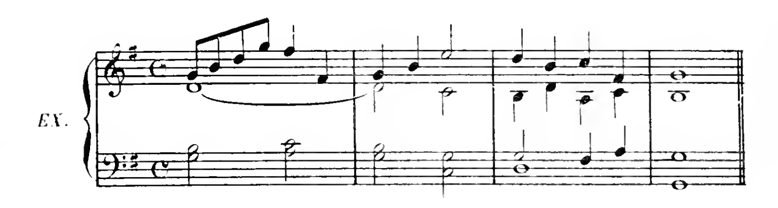
3° – Un silence de courte durée placé sur un temps faible doit, si ce silence est harmonisé, porter l'harmonie de la note précédente, ou une harmonie applicable à cette note. – Contrairement, un silence de courte durée placé sur un temps fort doit, si ce silence est harmonisé, porter l'harmonie de la note suivante, ou une harmonie applicable à cette note. – Dans le 1er cas, la note est considérée comme se prolongeant, et dans le second cas, comme étant émise sur le temps, à la place du silence.



N. B. – La remarque précédente sur les silences n'est pas spéciale au présent chapitre; elle doit être généralisée et s'appliquer à l'harmonie toute entière. – Nous avons cru qu'elle serait placée opportunément ici, avec les chants sur la 7e dominante qui contiennent quelques silences. – Mais ce n'est réellement que plus tard que l'élève trouvera l'occasion de se la rappeler et d'en profiter.

7.

4° _ Nous avons dit au commencement de nos notes supplémentaires qu'on ne devait pas mettre entre chaque partie une distance plus grande que l'8^ve, excepté entre le Ténor et la Basse. A partir d'ici, cette observation ne doit pas être appliquée avec une trop grande rigueur, surtout: 1°_Quand cet éloignement des parties n'est que momentané; 2°_Quand la mélodie arpège ou parcourt un espace étendu.



N.B. _ On voit par l'Exemple précédent qu'il serait difficile de ne pas laisser entre le Soprano et l'Alto une distance plus grande que l'8^ve, à moins de faire sauter avec exagération les parties du milieu.

Dans des cas analogues, on n'hésitera donc pas à user de la liberte que nous laissons.

Apres les précédentes remarques, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

ACCORD DE 7e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS AVEC OU SANS FONDAMENTALE.

Réaliser les 3 Chants donnés du Traité, page 84 et 85.

ARTICLE II.

ACCORDS DE 7e DE 2de ESPÈCE ET DE 3e ESPÈCE.

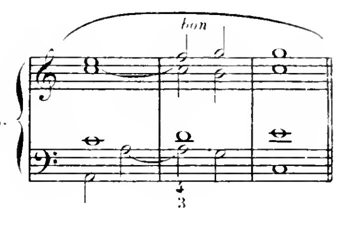
Revoir la théorie générale des accords dissonants avec les notes supplémentaires, depuis le § 173 jusqu'au Chapitre II, une grande partie de cette théorie concernant les accords de 7e, de 2e, 3e et 4e espèces.

§ 223bis _ En ce qui concerne l'accord de 7e de 3e espèce du 7e degré du mode majeur, nous avons déjà dit (§ 203bis) qu'il devait être considere comme n'existant pas, sinon dans les marches harmoniques (cas analogue à celui du 7e degré dans l'harmonie consonante. Voir § 61 et 157).

§ 225bis _ Dans la pratique, l'accord de 7e de 2de espece s'appelle aussi: *accord de 7e mineure* et celui de 3e espèce: *accord de 7e mineure et 5te diminuée*. Leur premier renversement: *accord de 5te et 6te*; leur second: *accord de 3ce et 4te*; et leur troisième: *accord de seconde*.

*N.B.*_ Si le 3e renversement a besoin de *chiffres complémentaires affectés d'accidents*, on mettra toujours $\frac{6}{2}$ ou $\frac{6}{\frac{4}{2}}$, afin qu'il ne puisse se produire de confusion avec une agrégation de notes qui, plus tard, se chiffrera $\frac{4}{2}$.

§ 225ter _ Le 2d renversement indiqué comme inusité dans le mode majeur, peut cependant s'employer en en préparant la quarte; EX.



Dans le mode mineur, il est fréquemment employé, et la 4te, étant augmentée, n'a pas besoin de preparation.

*REMARQUE.*_ On doit toujours éviter dans la réalisation, comme étant d'un effet plat, la syncope simultanée aux deux parties extrêmes. Cette syncope pourra être tolérée seulement avec le second renversement des accords de 7e, de 2de, 3e et 4e espèces.

EX



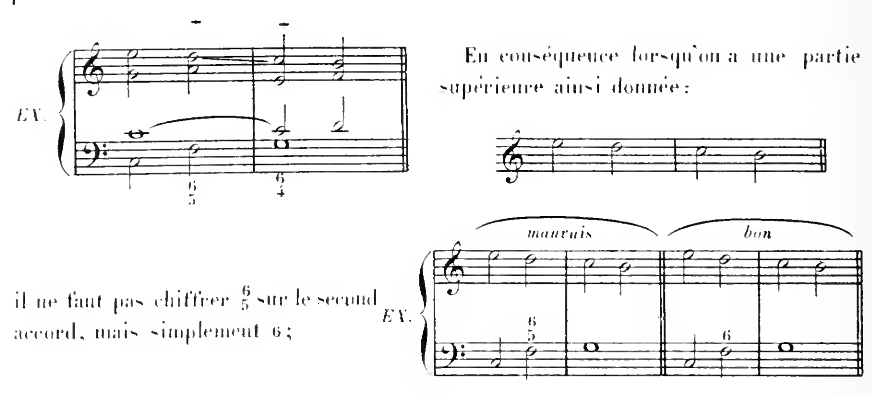
Après la précédente remarque, faire l'exercice suivant:

EXERCICE.

Faire le travail indiqué par la note du bas de la page 86 (REBER). Etudier les Ex: du § 226, et remarquer notamment l'Ex. 13, où la dissonance est *doublée* et reste en place pour faire partie de l'accord suivant. Cette manière de realiser est souvent usitée. En ce cas, s'il y a résolution régulière de la dissonance, une des deux parties reste en place pendant que l'autre fait cette résolution (Voir les 4 dernières mesures de l'Ex. 13).

A la 3e mesure de l'Ex: 12 la doublure de mi est préférable, selon les principes que nous avons donnés (Voir N.B. du § 217ter).

§ 226bis _ L'Ex. 1 de ce § provoque la remarque suivante: Dans l'enchaînement du 4e degré portant $\frac{6}{5}$ au 5e portant $\frac{6}{4}$, la partie qui fait la 6te dans le 1er accord ne doit pas descendre sur la 4te du 2d, cette réalisation étant d'un effet plat.



En conséquence lorsqu'on a une partie supérieure ainsi donnée:

il ne faut pas chiffrer $\frac{6}{5}$ sur le second accord, mais simplement 6;

N.B. _ Dans l'accord fondamental on supprime souvent la 5te selon les convenances de la réalisation. On ne doit jamais supprimer la 3ce. _ Rappelons que les meilleures notes à placer à la partie supérieure sont *la* 3ce et *la* 7e, aussi bien dans les renversements que dans l'accord fondamental. _ On tiendra compte le plus souvent possible de cette observation, et principalement dans les marches; elle a moins d'importance en ce qui concerne les accords isolés.

Après le N.B. précédent, faire les exercices suivants:

EXERCICES.

ACCORDS DE 7e DE 2de ESPÈCE ET DE 3e ESPÈCE.

Réaliser les 3 Basses, page 87 et 88 et les 2 Chants, page 89 du Traité.

N.B. _ Dans le chant N° 1, page 89, l'auteur ayant mis une intention rythmique très évidente, l'harmonie doit être également rythmique. Les accords doivent donc être répétés et non écrits en valeurs longues, ainsi qu'il est recommandé au § 182ter.

On voit déjà par cet exemple combien il est important de toujours se pénétrer de la pensée de l'auteur, et de deviner, soit par le chiffrage, soit par le rythme, soit par les silences, etc... ce qu'il a voulu.

ARTICLE III.

ACCORD DE 7e DE 4e ESPÈCE.

§ 232bis – Les renversements portent également les mêmes noms.

§ 233bis – Le second renversement peut aussi s'employer en en préparant la quarte; EX:

N. B. – Nous devons faire remarquer ici que, quelquefois, dans le courant des Marches, l'accord de 7e dominante et ses renversements ne se chiffrent pas différemment de ceux des autres espèces. – Mais à la fin des Marches et en dehors d'elles, ils prennent le chiffrage qui leur est propre.

Après le § 234bis du Traité, faire les Exercices suivants :

EXERCICES.

ACCORDS DE 7e DES DIVERSES ESPÈCES ET LEURS RENVERSEMENTS.

MARCHES À RÉALISER.

RÉSOLUTION NATURELLE.



(Revoir page 57, fin du § 205bis, la note sur la réalisation des suites de 7mes à l'état fondamental).



RÉSOLUTION EXEPTIONNELLE.

à 4 parties.

à 4 parties.

à 3 et à 4 parties.

à 4 parties.

Réaliser les 2 Basses, pages 90 et 91 du Traité. Faire ensuite le travail suivant:

ACCORDS DE 7e DES DIVERSES ESPÈCES.

RÉSOLUTION NATURELLE.

Basses à chiffrer et à réaliser.

ACCORD FONDAMENTAL (ACCORD DE 7e)

(*CHIFFRAGE DE L'AUTEUR pages* 179 *et* 180)



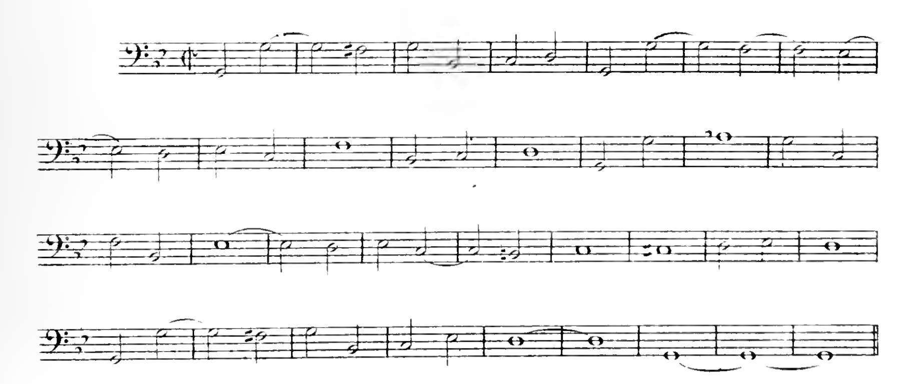
1er RENVERSEMENT (ACCORD DE 5te ET 6te)



2e RENVERSEMENT (ACCORD DE 3ce ET 4te).



3e RENVERSEMENT (ACCORD DE SECONDE).



MÊMES ACCORDS ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE.

Chant donné à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 206)



MÊMES ACCORDS ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

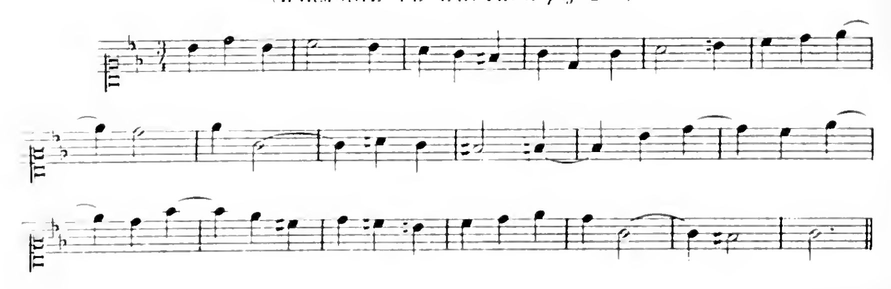
Basse donnée à chiffrer et à réaliser.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 181)



Chant donné à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 206)



Basse donnée à chiffrer et à réaliser.

(*CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 181*)



Chant donné à réaliser.

(*HARMONIE DE L'AUTEUR page 206*)



Basse à chiffrer et à réaliser.

(*CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 181*)



Chant donné à réaliser.

(*HARMONIE DE L'AUTEUR page* 207)



Basse donnée à chiffrer et à réaliser.

RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE (PRINCIPALEMENT).

(*HARMONIE DE L'AUTEUR page* 182)

Réaliser le chant du Traité, page 91.

CHAPITRE III.

ACCORDS DE NEUVIÈME.

ARTICLE I.

ACCORD DE 9e MAJEURE.

§ 242bis _ Voir plus loin (§ 246bis) l'alinéa concernant le 4e renversement avec suppression de la fondamentale.

§ 246bis _ Les renversements avec fondamentale étant généralement peu usités, n'ont pas de nom particulier dans la pratique. _ Ils ne peuvent être complets qu'à 5 parties _ Voici leur chiffrage.

Voici les noms et le chiffrage généralement usités pour les renversements sans fondamentale :

1er *renversement* accord de 7e de sensible.	2e *renversement* accord de 5te et 6te sensible.	3e *renversement* accord de triton et 3ce majeure.

Le 4e renversement peut s'employer lorsque la note de basse en est préparée, mais il n'est guère usité qu'avec les résolutions suivantes, qui ne sont autre chose que l'application à ce renversement du § 247. Il prend le nom d'accord de 2de sensible et se chiffre par $\frac{4}{2}$.

EX:

N. B. _ Dans le chiffrage de ces accords, l'ordre naturel des chiffres est quelquefois interverti pour indiquer la disposition *obligatoire* de certaines notes. On ne doit du reste user de ce procédé que dans ce but, ou encore pour désigner une disposition *particulière* des parties, voulue par l'auteur.

Le 2d renversement avec ou sans fondamentale, quoique moins usité que les autres, l'est cependant assez souvent.

§ **247**^bis^ – Cette transformation peut même se faire en un accord parfait. Quand aux principes sur le déplacement des notes à marche contrainte et sur leur échange entre elles, ils sont les mêmes que pour l'accord de 7e dominante (Voir Remarques page 72).



§ **249**^bis^ – Ajouter au § 249 les résolutions exceptionnelles suivantes :

§ **251**^bis^ – Les observations suivantes sont utiles pour la réalisation et l'emploi de l'accord de 9e majeure et de ses renversements avec fondamentale.

1° – On doit éviter d'attaquer la 9e par mouvement direct, excepté cependant sur l'accord fondamental si la partie supérieure procède par dégré conjoint.

bon. *mauvais.*

EX:

2° – Les deux parties qui forment l'intervalle de 9e ne doivent pas *s'être trouvées dans l'accord précédent en rapport d'octave.*

mauvais.

EX:

Excepté quand la *fondamentale* de *l'accord de 9e* est *préparée* et *reste en place* pour faire partie de l'accord suivant. On peut même dire que les renversements avec fondamentale ne sont guère usités que dans ces conditions. Voici le 1er et le 3e, écrits à 4 parties :



Tous les enchaînements non conformes à cette dernière remarque sont généralement *d'un effet dur* (Voir la 5e et la 9e mesures de la 1re Basse page 95, REBER). Quant au 2d renversement avec fondamentale, si on veut l'employer à 4 parties (ce qui est presque inusité), on ne peut le faire qu'en supprimant la 7e;

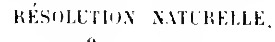


Après le précédent § 251bis, faire les Exercices suivants:

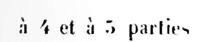
EXERCICES.

ACCORD DE 9e MAJEURE ET RENVERSEMENTS AVEC FONDAMENTALE.

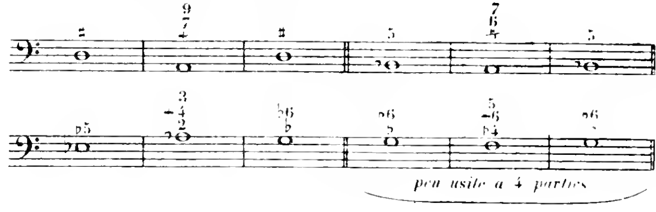
Réaliser les enchaînements suivants:



RÉSOLUTION NATURELLE.



à 4 et à 5 parties



RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE.



à 4 parties



MARCHES.

RÉSOLUTION NATURELLE.



RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE.

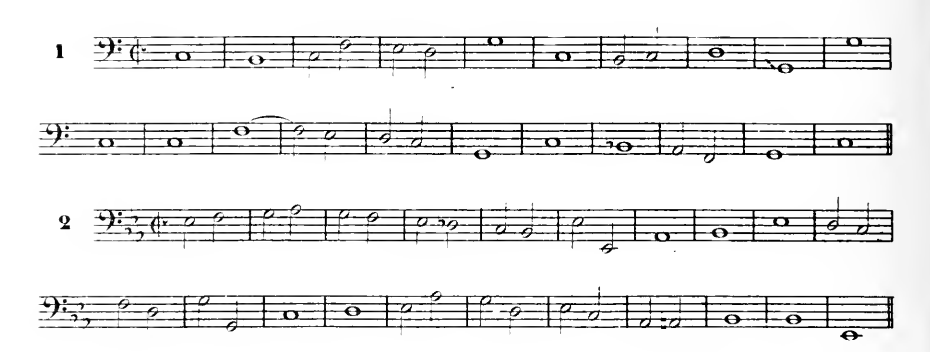
MÊMES ACCORDS._ RÉSOLUTION NATURELLE.

N. B._ Nous considérons comme résolution naturelle, celle où la 9e se résout avant les autres notes (Voir § 247):

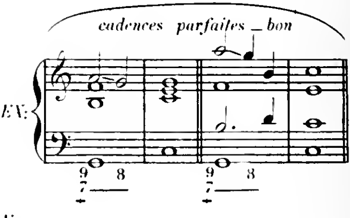
EX.

Basses à chiffrer et à réaliser.

(*CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page* 182)



REMARQUE. – L'accord de 9e ne sert généralement pas pour les terminaisons des cadences parfaites. Pourtant il est possible de l'employer heureusement dans ce cas avec la résolution anticipée de la 9e, conformément au § 247.



Chant donné à réaliser.

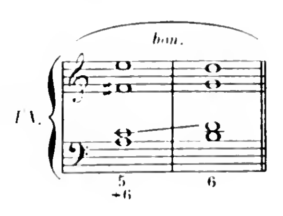
(*HARMONIE DE L'AUTEUR page* 207)



ACCORD DE 9me MAJEURE.

RENVERSEMENTS AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.

REMARQUES. – 1 Dans la résolution naturelle de l'accord de 5te et 6te sensible (2^d^ renversement), la 3^ce^ de cet accord (dissonance de 7me) *peut monter* d'un degré pour éviter, soit la doublure de la note de basse dans l'accord de 6te, soit l'unisson (Une observation analogue a été faite au § 240bis relativement à l'accord de 6te sensible).



2° – Dans les réalisations difficiles de l'accord de 7e de sensible, la doublure de la résolution de la 9e par mouvement direct est tolérée;



N. B. – Les deux remarques précédentes étant entièrement applicables au mode mineur, nous ne les reproduirons pas.

Après ce *N. B.* faire les exercices suivants:

EXERCICES.

Réaliser les enchaînements et les Marches suivantes:

RÉSOLUTION NATURELLE.



RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE.



MARCHES.

RÉSOLUTION NATURELLE.

à 3 et à 4 parties

à 3 et à 4 parties

à 4 parties



à 3 et à 4 parties



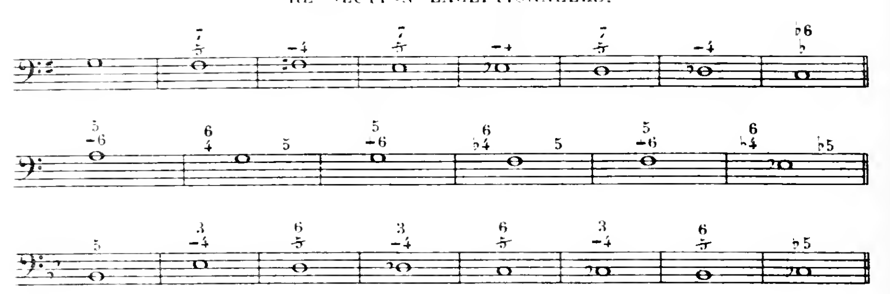
à 3 et à 4 parties

à 4 parties

à 4 parties

MARCHES.

RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE.



Réaliser les 2 Basses, page 95 du Traité, sur l'ensemble de l'accord de 9e majeure et ses renversements avec et sans fondamentale, en observant que le chiffre 10 a la même signification que le chiffre 3.

Faire ensuite le Travail suivant:

ACCORD DE 9e MAJEURE.

RENVERSEMENTS AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.

RÉSOLUTION NATURELLE

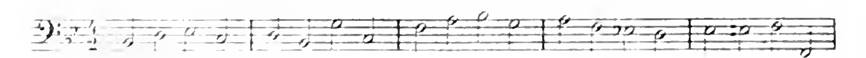
Basses à chiffrer et à réaliser.

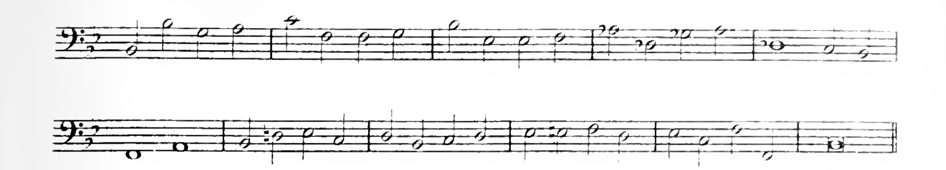
(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 183)

1er RENVERSEMENT (ACCORD DE 7e DE SENSIBLE).

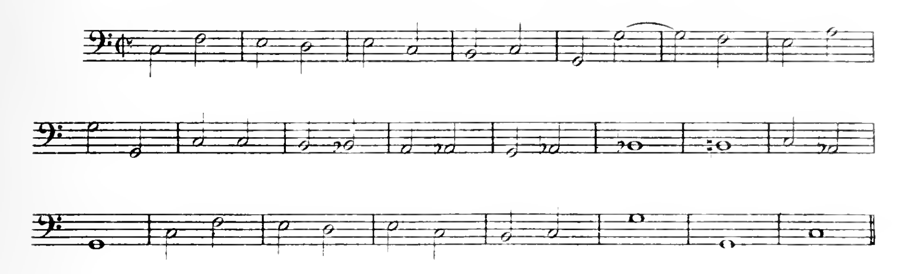


2e RENVERSEMENT (ACCORD DE 5te ET 6te SENSIBLE).





3e RENVERSEMENT (ACCORD DE TRITON ET 3ce MAJEURE).



4e RENVERSEMENT (ACCORD DE 2de SENSIBLE).



ARTICLE II.

ACCORD DE 9e MINEURE.

§ **253**bis_ De même que pour l'accord de 9e majeure, les renversements avec fondamentale n'ont pas de nom particulier dans la pratique._ Ils ne peuvent également être complets qu'à 5 parties._ Voici leur chiffrage:

Voici maintenant les noms et le chiffrage généralement usités pour les renversements sans fondamentale:

1er Renversement. Accord de 7e diminuée.	2e Renversement. Accord de 5te dimin et 6te sensible.	3e Renversement. Accord de Triton et 3^{ce} mineure.	4e Renversement. Accord de 2de augmentée.
7 — 5	−6 5 — 6	−4 3 — 6	−2 — 6 4

La résolution naturelle de l'accord de 2de augmentée est bien la précédente, mais elle est peu usitée, et ainsi qu'on l'a vu à propos du mode majeur, la suivante est presqu' exclusivement pratiquée:

La seule différence qui existe dans les deux modes, c'est qu'ici la basse n'a pas besoin de préparation.

Ce qui a été dit aux § 247bis et 251bis pour le mode majeur est applicable au mode mineur.

§ 259bis

Résolution fréquente sur l'accord majeur.

EX.

Mais très souvent aussi l'accord de 7e diminuée est placé à un ½ ton diatonique inférieur de la dominante d'un mode majeur ou mineur, et se résout sur cette dominante portant accord parfait majeur ou accord de $\frac{6}{4}$ majeur ou mineur; dans ce cas il est emprunté.

EX.

EX. mineur.	EX. majeur.	EX. mineur.
5 — 7 — domin.	7 — ♯6 4 domin.	7 — 6 4 domin.

Le 1er de ces exemples doit être classé parmi les résolutions naturelles; les deux autres parmi les résolutions exceptionnelles.

Après le précédent § 259bis, faire l'Exercice suivant:

EXERCICE.

Indiquer les tonalités auxquelles appartiennent les premiers exemples du § 255, (page 96 du Traité), et écrire la résolution naturelle de chaque accord, en désignant la fondamentale par une petite note placée au dessous.

REMARQUE. — Les enchaînements et les marches de l'accord de 9e mineure avec fondamentale, étant à peu près les mêmes que dans le mode majeur, nous n'en donnons point d'exercices spéciaux, ceux du mode majeur suffisant à en indiquer l'emploi. Nous donnons seulement le Chant suivant, et encore bornons-nous l'objet du travail à l'emploi de l'accord de 9e dans son état direct (forme presqu' exclusivement usitée dans le mode mineur).

Après la précédente remarque, faire le travail suivant:

ACCORDS DE 9e MAJEURE ET DE 9e MINEURE.

ÉTAT DIRECT.

RÉSOLUTION NATURELLE.

Chant donné à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 207)

N. B. — Rappelons ici qu'on doit considérer comme résolution naturelle celle où la 9e se résout *avant les autres notes* (Voir § 247). On trouvera à en faire plusieurs fois l'application dans cette leçon;

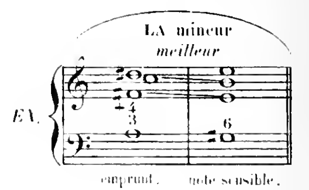




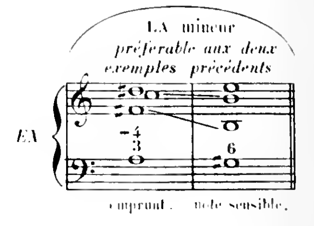
ACCORD DE 9e MINEURE.

RENVERSEMENTS AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.

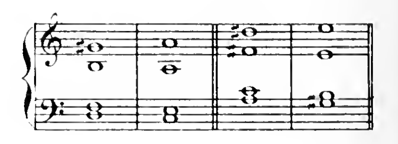
REMARQUE. — Dans la résolution naturelle du 3e renversement (accord de Triton et 3ce mineure), les les deux quintes, dont la 1re est diminuée, sont tolérées, entre ***la 2de et la 3e partie seulement***;



Surtout si la résolution a lieu sur une ***note sensible***;



Mais quand on est forcé d'avoir la position précédente pour le 1er accord, la réalisation qui suit est préférable, malgré la doublure de la résolution de la 9e par mouvement direct, dont nous avons vu un exemple analogue (2de Remarque, page 83).



En tout cas il vaut mieux éviter, si on le peut, ces différentes réalisations, et amener les positions suivantes;

Après la précédente remarque, faire les exercices suivants:

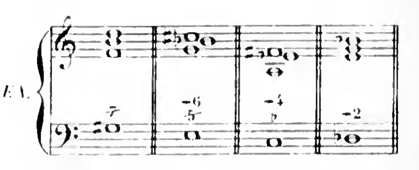
EXERCICES.

Enchaînements à réaliser.

RÉSOLUTION NATURELLE.



Chercher diverses résolutions exceptionnelles de l'accord de 7e diminuée et des autres renversements suivants:



MARCHES A REALISER.

RESOLUTION NATURELLE.

à 3 et 4 parties.

1

2

3

4

RESOLUTION EXCEPTIONNELLE

à 3 et 4 parties

1

à 4 parties seulement

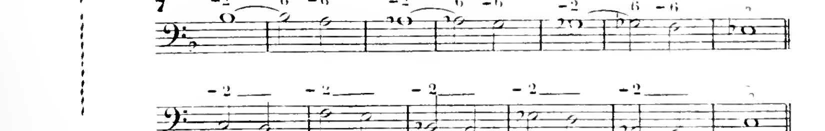
2

3

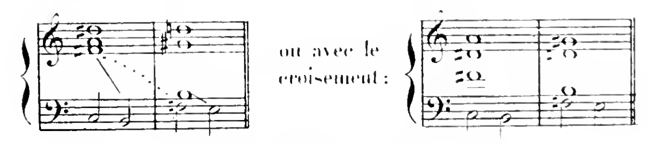
4

5

6



N. B.– Cette dernière mesure doit être réalisée ainsi, avec les 5tes par mouvement contraire : (La fausse relation d'8ve est inévitable).



Réaliser les 3 basses, pages 97 et 98 du Traité.

N. B.– Remarquer que, dans ces trois leçons, les accords ne sont pas toujours exactement chiffrés selon l'indication donnée au commencement de cet article. Il ne sera cependant pas difficile de les reconnaître, le Traité ayant lui-même donné plusieurs versions (§ 253). On a déjà pu se convaincre du reste, et on se convaincra encore plus d'une fois au cours de ces études, qu'une manière uniforme de chiffrer n'a pas encore été adoptée par les différents théoriciens. Nous nous efforçons d'en indiquer une qui ne laisse place à aucune confusion.– Dans la basse N° 3, 3e ligne, 2e et 3e mesures, l'ordre naturel des chiffres est *interverti* pour indiquer une *disposition spéciale* des parties (Voir avant-dernier alinéa du § 246 bis).

Faire ensuite le travail suivant:

ACCORD DE 9e MINEURE.

RENVERSEMENTS AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.

RÉSOLUTION NATURELLE.

BASSES A CHIFFRER ET A RÉALISER

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR p. 184).

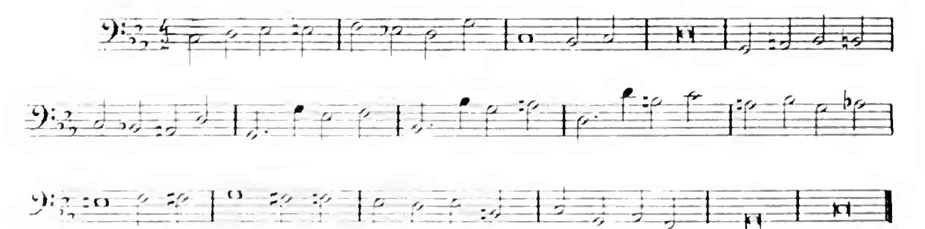
N. B.– Rappelons qu'on doit classer aussi parmi les résolutions naturelles celle qui se fait sur l'accord majeur (§ 259 bis).



1er RENVERSEMENT (ACCORD DE 7e DIMINUÉE).



2e RENVERSEMENT (ACCORD DE 5te DIMINUÉE ET 6te SENSIBLE).



3e RENVERSEMENT (ACCORD DE TRITON ET 3ce MINEURE).

4e RENVERSEMENT (ACCORD DE 2de AUGMENTÉE).



BASSES À CHIFFRER ET À RÉALISER SUR L'ENSEMBLE DES ACCORDS DE 9e MAJ. ET DE 9e MIN. ET LEURS RENVERSEMENTS AVEC OU SANS FONDAMENTALE

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

(*CHIFFRAGE DE L'AUTEUR p.* 185).

1

2

Réaliser ensuite les chants du Traité, pages 98 et 99, sur l'ensemble des mêmes accords.

CHAPITRE IV.

Des altérations en général.

Etudier tout ce chapitre et remarquer attentivement la distinction importante entre l'altération mélodique, qui peut affecter toutes les notes d'un accord, soit réelles, soit accidentelles, dont nous parlerons longuement au chapitre des notes de passage, et l'altération harmonique, qui ne peut affecter qu'une seule note des accords, et qui en forme une nouvelle catégorie, appelés : *accords altérés*.

CHAPITRE V.

Des accords altérés.

§ 266 bis. — Voici quelques accords dissonants dans le même cas que les précédents, et que le changement chromatique ne transforme pas davantage en accords altérés. - Ils restent, comme on le verra, des accords connus et classés.



§ 267 bis. — Cette définition des accords altérés a un avantage considérable sur les théories généralement admises : celui d'être simple, clair, de rapporter tout à un *principe unique*, de ne pas entraîner de confusion dans l'analyse, de former de nouveaux accords ayant leur physionomie bien particulière, et d'*éviter* ainsi les *équivoques* nombreuses dont fourmillent d'autres traités d'ailleurs très estimables. — Nous n'hésitons donc pas à adopter ce principe, malgré quelques légères difficultés d'analyse dont il sera parlé au § 271, et qu'on surmontera facilement avec de l'attention et de la réflexion.

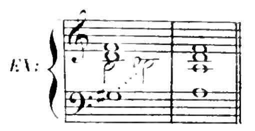
ARTICLE I.

REGLES GENERALES CONCERNANT LES ACCORDS ALTÉRÉS.

§ 272 bis. — Nous croyons qu'il est bon de donner à l'élève les exemples suivants pour le § 272 :



§ 276 bis. — L'intervalle de 3ce diminuée est cependant toléré si la note altérée est précédée de la même note non altérée, avec une valeur relativement courte, et dans les accords à altération descendante seulement.



Quant à la disposition en dixième (Ex.3), elle est généralement admise, alors même que la note altérée n'est pas précédée de la même note non altérée.



Elle l'est même quelquefois avec les accords à altération ascendante (Voir plus loin § 279 bis).

ARTICLE II.

ALTÉRATION ASCENDANTE DE LA 5te.

§ 279 bis. — Les 2ds renversements indiqués comme inusités (page 105 Reber), peuvent pourtant se pratiquer, la note altérée étant précédée de la même note non altérée, et avec une valeur relativement courte.

EX:

§ 281 bis. — Ce que dit ici Reber ne paraît pas toujours justifié, car l'accord du 6e degré du mode mineur peut être altéré sans qu'il en résulte de modulation avec une résolution naturelle.

La min: 6e degré. La min: 6e degré

EX:

D'autre part les mêmes accords (du 4 degré du mode majeur et du 6e du mode mineur) peuvent entraîner une modulation avec une résolution exceptionnelle.

La min: Ut maj: Ut maj

EX:

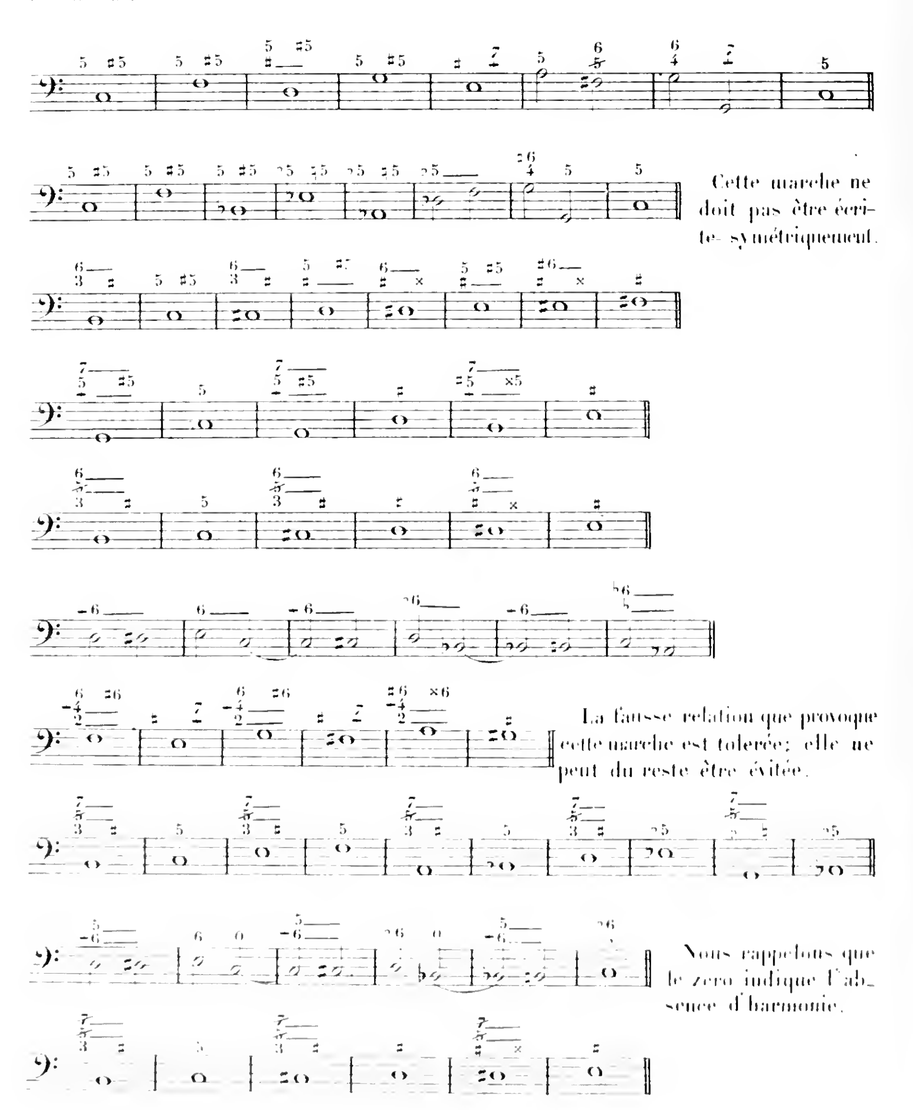
Après le § 282 du Traité, faire les exercices suivants:

EXERCICES.

ALTÉRATION ASCENDANTE.

MARCHES A RÉALISER.

N. B. – Dans tous les exercices et leçons sur les altérations on indiquera la fondamentale des accords altérés.



Ces marches sont les plus usitées, mais beaucoup d'autres peuvent être pratiquées.

Réaliser la basse page 107 du Traité.

Faire ensuite le travail suivant:

ALTÉRATION ASCENDANTE.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

BASSES A CHIFFRER ET A RÉALISER.

(*CHIFFRAGE DE L'AUTEUR p. 186*).



Réaliser le chant donné page 108 du Traité.

Faire ensuite le travail suivant sur le même sujet:

CHANTS DONNÉS A RÉALISER.

(*HARMONIE DE L'AUTEUR p. 208*).



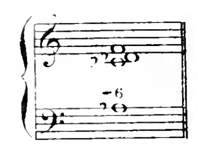
ARTICLE III

ALTÉRATION DESCENDANTE DE LA 5te.

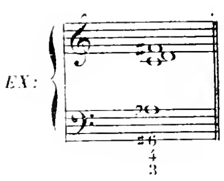
REMARQUES.— 1°. A propos de la petite note qui est en bas de la page 109 du Traité, nous ferons observer qu'il est de beaucoup préférable, lorsque l'altération est à la basse, comme dans les Ex. 10, 13, 17 et 21, de *remplacer* la petite croix (+) par un *signe altératif* indiquant exactement l'intervalle de 6te augmentée. De cette façon il ne peut y avoir doute sur l'interprétation.

Il n'est en effet ni logique ni clair de chiffrer indistinctement par +6 les accords suivants qui se composent d'intervalles absolument différents:

Car ce chiffrage, appliqué au premier de ces exemples représente bien les notes écrites, tandis qu'appliqué au second il devrait représenter:



On voit donc que pour éviter la confusion, il faut chiffrer cet accord altéré par $\begin{smallmatrix}\sharp 6\\ 4\\ 3\end{smallmatrix}$ et non par +6.



2º_ Les deux quintes de l'Ex: 21 sont généralement tolérées, même à l'école, mais il faut les employer avec réserve, les placer toujours *dans les deux parties les plus graves* et principalement dans les chants donnés.



3º_ Les Ex: 24, 25, 26 et 27 sont inusités.

DU DEUXIEME RENVERSEMENT PRODUISANT LES ACCORDS DE 6te AUGMENTEE.

N. B.- Nous conseillons d'étudier très attentivement toute la fin de cet Article, qui traite, avec tout le développement nécessaire, des accords de 6te augmentée.

§ 288ter.— Il ne faut pas considérer comme absolue la réflexion du § 288.— Bien que, *le plus souvent*, l'accord de 6te augmentée ait l'effet indiqué ici, on rencontre pourtant chez les meilleurs auteurs des exemples assez nombreux où ces accords sont employés sans qu'il y ait de modulation.

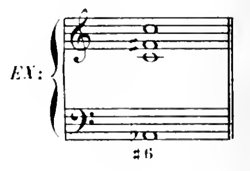


§ **290**bis. — La fin du § 290 indique la 3ce diminuée de l'Ex: 20 comme ayant été employée avec succès. — Nous ferons remarquer que la disposition de cet exemple n'est pas en 3ce diminuée, mais bien en *dixième*, ce qui en rend l'effet sensiblement meilleur (Voir ce que nous avons dit à ce sujet § 276bis).

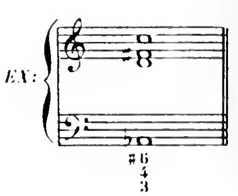
§ **291**bis. — Ajouter les résolutions exceptionnelles suivantes à celles déjà consignées ici:

§ **291**ter. — On remarquera que l'Ex: 34bis présente l'accord de 6te augmentée sous ses trois aspects différents:

1°. — Comme second renversement de 7e dominante sans fondamentale



2°. — Comme second renversement de 7e dominante avec fondamentale.



3°. — Comme second renversement de 9e mineure sans fondamentale



L'Exemple 34 les donne également en sens inverse.

Ces trois versions sont très usitées, notamment la 1re et la 3e

L'Ex: 34ter montre une sorte d'échange entre deux accords de 6te augmentée avec 5te. – L'accord du milieu se présente comme 2^d renversement altéré de l'accord parfait: cet exemple, très usité, devrait se chiffrer ainsi:



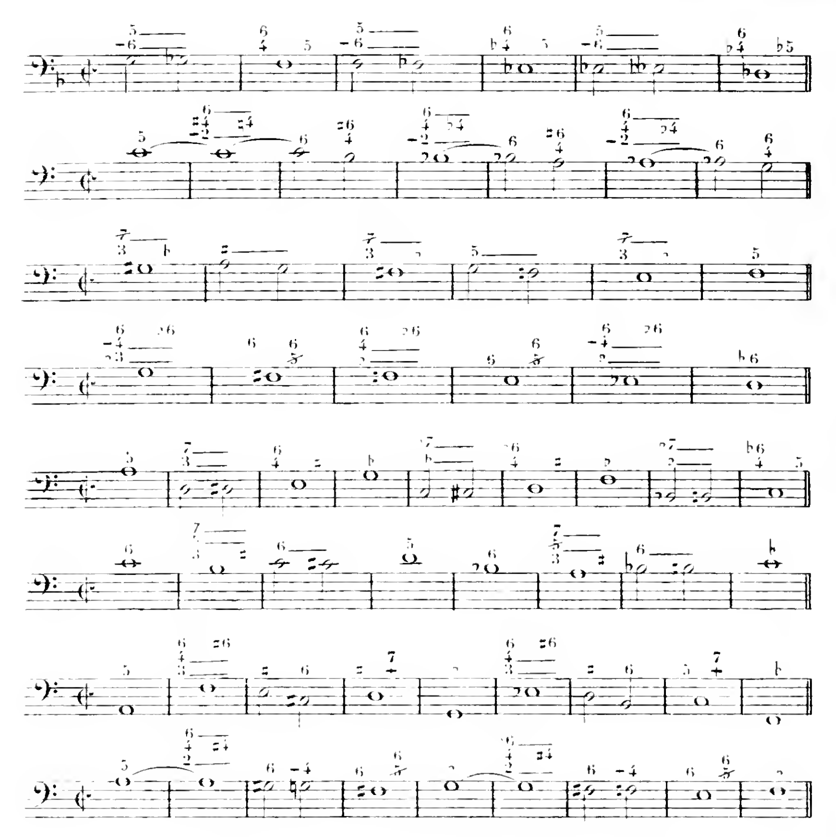
REMARQUE. – On a dû observer déjà la similitude complète de sonorité entre l'accord de 6te augmentée avec 5te, et l'accord de 7me dominante; on peut entrevoir dès à présent le parti qu'il est possible de tirer de cette similitude. Les bons compositeurs en usent, les médiocres et les mauvais en abusent, ainsi qu'ils font de l'accord de 7me diminuée et d'autres agrégations faciles à employer. Ne les imitons pas.

Après la Remarque précédente, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

ALTÉRATION DESCENDANTE.

MARCHES À RÉALISER.



Réaliser les Basses pages 112 et 113 du Traité.

Faire ensuite le travail suivant:

ALTÉRATION ASCENDANTE ET DESCENDANTE.

BASSE DONNÉE A RÉALISER.

N. B. — Cette Basse renferme une grande partie des altérations praticables. — A cause des difficultés qu'elle présente, nous la donnons toute chiffrée. On en trouvera la réalisation à la fin du volume (page 187).

ENSEMBLE DES ALTÉRATIONS.

BASSE DONNÉE A CHIFFRER ET A RÉALISER.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR p. 188).

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR p. 188).



3 CHANTS DONNES A REALISER.

(*HARMONIE DE L'AUTEUR p. 209*).

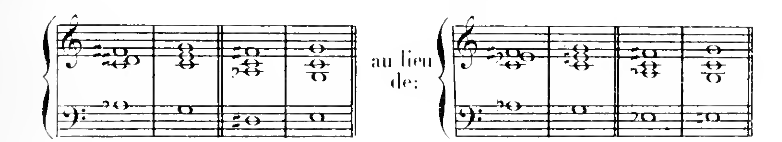


Réaliser le chant de Reber, page 113

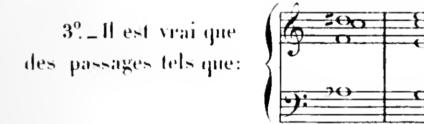
ALTÉRATION DES NOTES AUTRES QUE LA QUINTE.
ÉQUIVOQUES DES ACCORDS ALTÉRÉS.

REMARQUES.– 1°. _ Etudier très attentivement cet article (pages 114 et 115, Reber), où les avantages du principe de l'auteur sur les accords altérés apparaissent encore plus frappants *dans leur simplicité*. – Lorsque nous travaillerons le chapitre des notes mélodiques, nous verrons du reste que la plupart des notes altérées peuvent être considérées et analysées *préférablement comme notes de passage*, et que les veritables accords altérés sont ceux qui, par leur durée, ont un caractère irrécusable d'accord et dont la résolution naturelle est conforme à l'énoncé du § 273.

2°. _ Observer ce que dit Reber à la fin du § 296: que certains accords peuvent s'écrire irrégulièrement pour faciliter la lecture ou l'exécution; on aura maintes occasions de rencontrer chez les meilleurs auteurs des exemples semblables aux suivants:



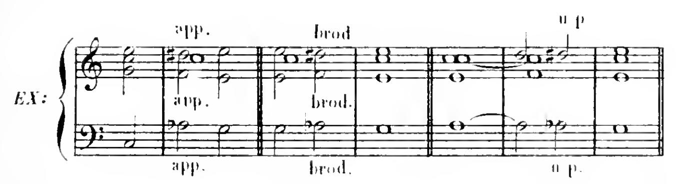
3°. _ Il est vrai que des passages tels que:



ne peuvent être analysés selon la définition du § 267, ni former une équivoque admissible.

Des exemples semblables ou analogues au précédent sont fort rares. Ils peuvent en tout cas, toujours être analysés selon les principes relatifs aux appoggiatures, broderies ou notes de passage. _ Nous verrons plus tard la vérité de cette assertion.

Aujourd'hui nous ne pouvons que la constater.



4°. _ Au sujet du 1er renvoi du § 296, nous observerons une fois de plus que *toute agrégation de notes* formant, par sa sonorité, *équivoque* avec un *accord quelconque, peut être prise* pour celui-ci, qu'il soit ou non altéré. _ Dans l'application, cette *transformation* peut donner lieu aux enchaînements les plus imprévus et quelquefois les plus heureux. _ C'est un moyen, non un but: c'est dire qu'il ne faut pas faire abus de ces sortes d'équivoques et qu'elles doivent être employées avec beaucoup de tact et de goût.

L'expérience unie à d'heureuses dispositions naturelles amène ordinairement et forcément ce résultat.

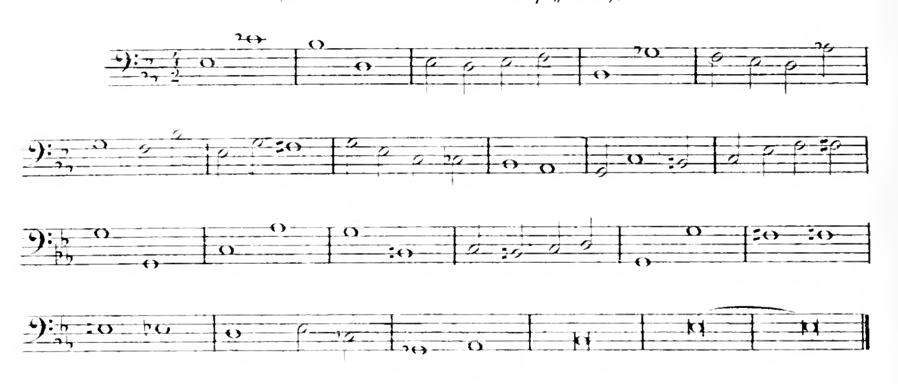
Après les remarques précédentes, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

ENSEMBLE DES ALTÉRATIONS.

BASSE À CHIFFRER ET À RÉALISER.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 189).



CHANT DONNÉ À RÉALISER.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 210)



COMPLÉMENTS DU Ier LIVRE.

ARTICLE I.

DU CROISEMENT DES PARTIES.

§ 298 c. — On peut donc maintenant user de ce procédé, mais avec la sobriété recommandée par Reber. — Au chapitre des suspensions nous verrons aussi *quelques marches* qui ne sont praticables dans certaines dispositions qu'*à l'aide de croisements*.

Rappelons qu'on peut aussi, *toujours dans un intérêt mélodique*, mettre momentanément entre deux parties voisines, une distance *plus grande que l'8^ve* (Voir page 70, 4e remarque).

Rappelons encore que l'intervalle mélodique de 6te maj. peut être quelquefois d'un heureux emploi (Voir le 3e nota page 24). C'est au *goût de l'élève* à discerner les cas où il peut être employé.

ARTICLE II.

DE L'HARMONIE A 2 PARTIES.

L'article II sera surtout utile à consulter lorsqu'on traitera du style concertant et que certains fragments des leçons devront être écrits à 2 parties._ A ce propos, nous ferons remarquer ici qu'il n'est pas indispensable d'avoir constamment les 4 parties compactes; *qu'au contraire*, de courts silences, habilement ménagés à l'une ou à l'autre des parties, peuvent être d'un excellent effet, empêchent la *lourdeur* de la réalisation et la rendent souvent plus correcte.

ARTICLE III.

DES SUCCESSIONS MÉLODIQUES DOUBLÉES EN 8^ves OU EN UNISSONS.

Cet article serait, avec plus d'opportunité, placé dans *un Traité de Composition*, cependant on lira avec fruit et intérêt les observations qui y sont consignées. Elles peuvent servir à éclairer, diriger et fortifier l'esprit analytique de l'élève.

ARTICLE IV.

DE L'HARMONIE A PLUS DE 4 PARTIES RÉELLES.

ARTICLE V.

DE LA DURÉE DES ACCORDS RELATIVEMENT AU NOMBRE DES PARTIES.

Ces deux articles doivent être étudiés.

ARTICLE VI.

DES ACCORDS BRISÉS OU ARPÉGÉS.

Cet article étant spécialement applicable au style instrumental, nous nous bornons à en recommander la lecture très attentive, et nous rappelons ce que nous avons dit plus haut au sujet de l'Article III.

APPENDICE.

DE LA RÈGLE D'OCTAVE.

Cet appendice n'a guère d'autre intérêt et d'autre utilité que l'historique qu'en donne REBER

LIVRE DEUXIÈME.

Des notes étrangères à la constitution des accords ou Notes accidentelles.

PREMIÈRE PARTIE.

Notes accidentelles de 1re classe.

CHAPITRE I.

DES RETARDEMENTS.

§ 336bis _ Les mots: *retard* et *suspension* ayant en harmonie le *même sens*, il est indifférent de se servir de l'une ou de l'autre de ces deux expressions.

Nous devons dire toutefois que le mot retard est plus généralement employé dans le langage usuel de la musique et des musiciens.

ARTICLE I.

DES SUSPENSIONS EN GÉNÉRAL.

§ 337bis _ La suspension descendante étant presqu'exclusivement pratiquée, on peut établir en principe (ce qui simplifie la théorie) que: *toute note devant descendre d'un ton ou d'un demi ton diatonique sur l'accord suivant, peut être retardée sur cet accord.*

§ 338bis _ Ainsi qu'on l'a vu pour les dissonances (Voir §137), une note retardée peut, pendant la durée de l'accord, être quittée pour une autre note intégrante, avant de se résoudre.



§ 341bis _ On trouve dans J. S. BACH plusieurs exemples analogues au suivant qui paraissent en contradiction avec le § 341. Cette contradiction n'est qu'apparente, car la résolution de la suspension a lieu sur un autre accord. En outre la basse procède par degrés conjoints avec notes de passage, ce qui adoucit beaucoup l'effet.



Pour les 5tes il suffit de déplacer la note qui les forme, au moment où elles doivent se produire.



Des passages comme les précédents sont donc très praticables.

§ 341ter _ Les 5tes retardées, dont les exemples sont en bas de la page 132 du Traité, sont admissibles, *seulement* quand elles se produisent sur un accord de 6te.

§ 345bis _ Lorsque le chiffre 7 est *suivi de* 6, il représente généralement la suspension et non l'accord de 7ème. _ A l'article 5, page 121, nous verrons comment on peut employer l'accord de 7ème avec le même chiffrage. Jusque là, le chiffre 7 *suivi de* 6 ne représentera que la *suspension*.

Rappelons en même temps que le chiffrage $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{2}$ représente la suspension de la fondamentale à la basse, et non l'accord de 2de, qui doit se chiffrer simplement par 2, $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{2}$ ou $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{2}}$, selon que des signes accidentels sont ou non nécessaires (Voir *N. B.* du § 225bis).

ARTICLE II.

DE LA SUSPENSION SUPÉRIEURE.

§ 346bis _ On peut constater cette analogie dans les Ex. 9 à 20 du § 347. Tous ces exemples peuvent en effet être analysés de deux manières: comme accords à suspensions et aussi comme accords dissonants ordinaires.

Après le précédent § 346bis, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA FONDAMENTALE.

Après avoir lu et examiné avec soin tous les exemples réalisés du § 347, prendre les basses chiffrées de ces mêmes exemples, en cachant les parties supérieures, et les réaliser avec le même nombre de parties que l'auteur. Ce travail, que nous ferons pratiquer *pour toutes les suspensions,* doit être fait *avec la plus grande conscience,* c'est-à-dire que l'élève ne doit en aucun cas consulter la réalisation de l'auteur *pendant son travail.*

Faire le même travail avec les Marches du § 347bis, et ensuite réaliser les Marches, pages 136 et 137 du Traité, ainsi que cela est indiqué par l'auteur.

N. B. La plupart des Marches faites avec des accords à suspensions, *donnent lieu* à des *Imitations* entre les parties; ces imitations sont le plus souvent régulières par les intervalles; quelquefois aussi, ce ne sont que des imitations de *dessin* ou de *mouvement*. _ *L'intérêt* qui résulte de ces différents artifices permet *d'atténuer* la rigueur de certaines règles._(Voir les unissons de la Marche N° 1er, produits par mouvt direct, page 136 (Reber) et les autres unissons de la Marche N° 2bis)

§ 348bis _ Les Exemples 27 et 28 provoquent la remarque suivante, *applicable à toutes les suspensions:* On doit éviter de faire entendre dans une partie intermédiaire une note quelconque *pendant qu'une partie supérieure fait entendre la suspension de cette même note,* à moins que l'intervalle de 9e qui en résulte ne soit séparé par une autre partie intermédiaire, comme dans les Ex: 27 et 28; encore faut-il que les deux parties arrivent et s'en aillent par mouvt contraire, par degrés conjoints, et que les valeurs n'aient pas une longue durée.

Ex:

praticable

Cette manière de réaliser n'est pourtant *pas admise* dans les Concours du Conservatoire de Paris. L'effet n'en étant pas dur, on pourrait, ce nous semble, être un peu moins rigoureux, et en tolérer l'emploi dans les conditions ci-dessus indiquées.

Cette agrégation peut encore se pratiquer, et cela sans restriction, si la note grave de l'intervalle de 9e, *faite par le ténor*, n'est elle même qu'une doublure de la basse.



Cependant la réalisation suivante, où la sensible descend d'une 3^{ce}, *ainsi que cela peut se faire toutes les fois qu'il y a retard de l'8^{ve} de la fondamentale*, est plus riche, et partant, préférable.



§ 348ter _ On trouve souvent dans J. S. BACH le rapprochement de la 9e et de la fondamentale en intervalle de 2de, mais seulement dans les conditions suivantes: *entre le ténor et la basse*, avec la résolution sur un autre accord, la basse procédant par *degrés conjoints* avec *notes de passage*.



§ 349ter _ L'exemple 29 doit être tout-à-fait évité, ainsi que l'Ex: 30. Comme le dit REBER, il faut dans ce dernier cas *faire descendre la tierce* (même si c'est une note sensible) sur un degré inférieur (Voir Ex 55).

§ 350bis _ Voir pour la réalisation des Ex: 27 et 28 ce que nous disons au § 348bis. _ Quant à l'Ex: 26, il est admis dans tous les styles.

Après le § 351, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

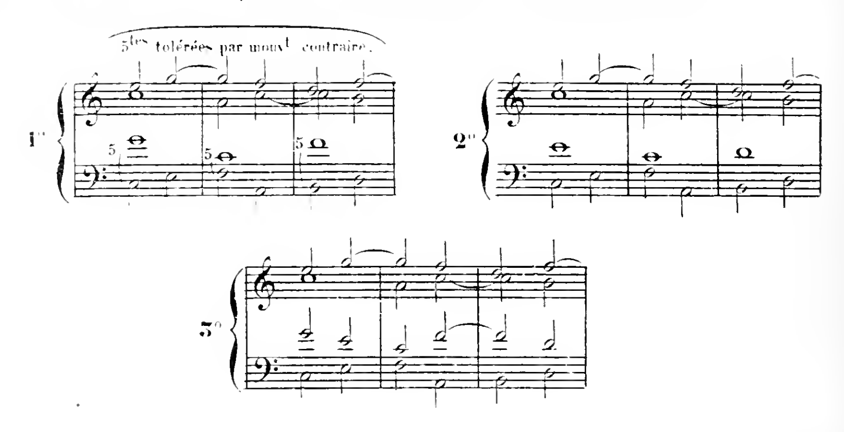
SUSPENSION DE L'8^{ve} DE LA FONDAMENTALE.

Prendre les basses chiffrées des Ex: 21 à 26 et 31 à 33 (§ 54) en cachant les parties supérieures, et les réaliser avec le même nombre de parties que l'auteur.

Après le § 352, faire le même travail avec les Ex: 34, 35, 36, 41 et 41bis du § 352.

Après le § 354, faire le travail sur les *Marches à réaliser* page 139 du Traité, tel qu'il est indiqué par l'auteur.

N. B. La Marche N° 2 peut être réalisée des 3 manières suivantes:



Après le § 355, prendre les Basses chiffrées des Marches réalisées de ce même paragraphe, et les réaliser avec le même nombre de parties que l'auteur, en remarquant que dans quelques unes de ces Marches, les *croisements sont nécessaires.*

§ 356bis _ On peut également classer parmi les meilleurs les Ex: 9 à 13.

Après le précédent § 356bis, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 3ce.

Prendre les Basses chiffrées du § 356, en cachant les parties supérieures, et les réaliser avec le même nombre de parties que l'auteur.

§ 358bis _ On doit appliquer aux exemples 35 et 35bis ce que nous avons dit au § 348bis. _ L'exemple 36 doit être évité à cause de sa grande dureté. _ La disposition de l'Ex: 36bis est admissible avec des valeurs courtes, surtout si la suspension forme un intervalle de 9e *maj.* avec la 3e réelle qui la double.



Remarquer du reste dans tous ces exemples combien l'intervalle de 9e maj. est plus doux que celui de 9e mineure et combien il rend certains enchaînements plus praticables.

Après le précédent § 358bis, faire les exercices suivants:

EXERCICES.

SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 3^{ce}.

Après avoir lu les Marches réalisées du § 359, en prendre les Basses chiffrées, en cachant les parties supérieures, et les réaliser avec les mêmes clefs et le même nombre de parties que l'auteur.

REMARQUES. _1° Il n'est pas inutile de rappeler l'usage qu'on peut, et même qu'on doit faire des *croisements* et *des imitations* dans la réalisation de quelques unes de ces marches.

2° _ La réalisation des Marches, N°s 3 et 3bis entraîne des 5tes directes entre les 2 parties extrêmes. *Ces quintes sont tolérées.*

3° _ Observer que des *silences sont souvent usités* avant l'entrée de chaque partie, lorsque cette entrée a lieu en imitation. _ Cette manière de réaliser est *excellente* et *doit être pratiquée* de préférence a toute autre. Élle permet de *mieux apprécier* l'intérêt de l'imitation.

Faire ensuite le travail sur les *Marches à réaliser*, page 147 du Traité, ainsi qu'il est indiqué par l'auteur.

§ 362bis._ Ce que nous avons dit au § 348bis est applicable au 1er Exemple du N° 12 et aux deux Exemples du N° 13. _ En ce qui concerne la réalisation du 2^{d} Exemple du N° 12, nous dirons que ces sortes d'agrégations sont excellentes sur la résolution de l'acc. de 9e et ses renversements avec fondamentale, lorsque celle-ci est préparée et reste en place, ainsi que cela est prescrit par le § 251bis page 80.



On en trouvera du reste l'application dans la leçon de Reber page 155.

Les Exemples suivants sont encore excellents quelqu'en soit ensuite l'enchaînement.



Après le précédent § 362bis, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 5te

Prendre les Basses chiffrées du § 360, celles des N°s 1, 2 et 3 du § 361, 11 du § 362, et les réaliser avec le même nombre de parties que l'auteur.

N. B. Nous devons signaler l'Ex. 6 du § 361, comme étant d'un effet très expressif, ainsi que les Ex. 5 et 5bis du § 363, comme très usités.

ARTICLE III.

DE LA SUSPENSION INFÉRIEURE.

Etudier les § 365 à 371, et lire attentivement les exemples donnés sur chaque espèce de suspension inférieure._ Nous ne donnons pas de travail spécial sur ces suspensions, car elles ne sont pour ainsi dire pas employées à l'école._Quelques unes seulement sont pratiquées dans la composition libre, et l'auteur a judicieusement indiqué celles dont l'usage est plus ou moins fréquent._ On en trouvera du reste plusieurs applications dans la Basse à réaliser N° 2, page 155 du Traité._ Au point de vue analytique des œuvres modernes spécialement, l'étude en est très utile, et même indispensable.

Après le § 372, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

ENSEMBLE DES SUSPENSIONS.

Réaliser les deux Basses chiffrées, pages 154 et 155 du Traité.

Faire ensuite le travail suivant:

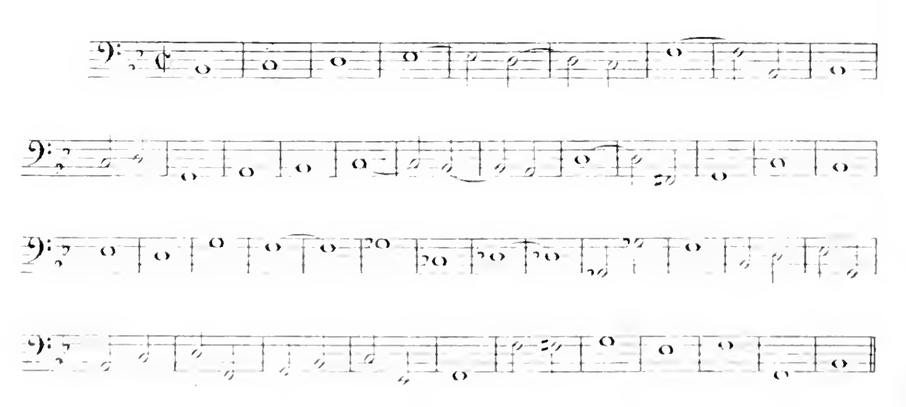
Basses données sur les suspensions
à chiffrer et réaliser.

(*CHIFFRAGE DE L'AUTEUR pages* 189 *et* 190)

N. B. Pour faciliter le travail de l'élève, nous *spécialisons* dans 3 leçons l'emploi des divers retards *les plus usités dans les accords consonants.* Puis nous donnons une leçon sur les retards *souvent usités dans les accords dissonants.* Ensuite nous demandons la réalisation de deux Basses *chiffrées:* l'une sur les retards *moins usités dans tous les accords,* l'autre contenant la plupart des *résolutions exceptionnelles usitées.* Enfin, nous *résumons* dans 4 chants donnés l'application à faire des *divers retards les plus usités.*

SUSPENSION DE LA FONDAMENTALE DANS LES ACCORDS CONSONANTS.

CHIFFRAGE $\frac{4}{2}$–, 76, $\frac{6}{54}$–, 98.



SUSPENSION DE LA 3ce DANS LES ACCORDS CONSONANTS.

CHIFFRAGE $\substack{5-\\4\;3}$, $\substack{5-\\2-}$, $\substack{7\;6\\4-}$.



SUSPENSION DE LA 5te DANS LES ACCORDS CONSONANTS.

CHIFFRAGE 6 5, $\substack{9\;8\\6-\\4-}$.

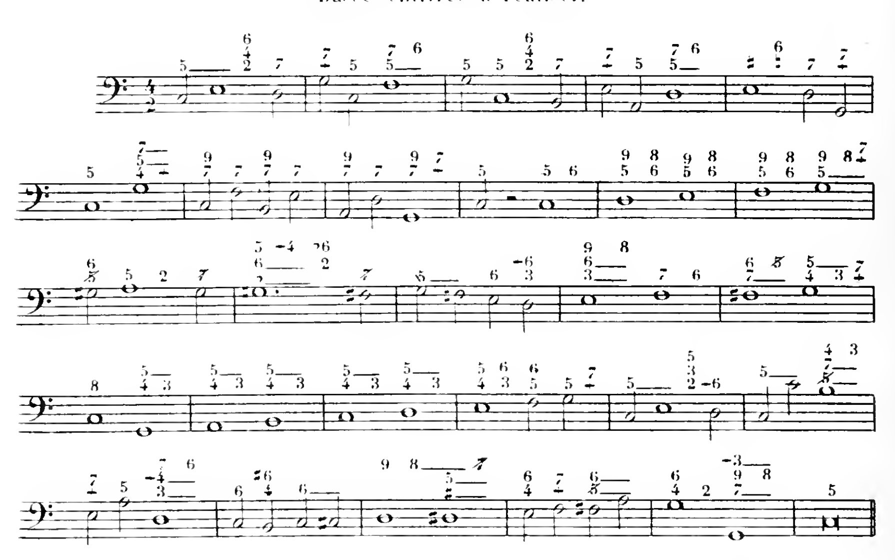


DIVERS RETARDS SOUVENT USITÉS DANS LES ACCORDS DISSONANTS.



RETARDS MOINS USITÉS DANS TOUS LES ACCORDS.

Basse chiffrée à réaliser.(1)



(1) Indiquer dans cette leçon la fondamentale des accords à suspensions.

RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES.

Basse chiffrée à réaliser.(1)

N. B. Cette Basse contient une grande partie des résolutions exceptionnelles les plus usitées._ Nous appelons ici résolutions exceptionnelles toutes celles que vise le § 339, c'est-à-dire celles où *l'accord change au moment de la résolution*._ Celles visées par le § 342 étant beaucoup plus rares, nous n'en donnons que 4 exemples aux signes ① ② ③ ④



(1) Indiquer la fondamentale des accords à suspension.

ENSEMBLE DES SUSPENSIONS.

Chants donnés à réaliser.

(HARMONIE DE L' AUTEUR pages 210 *et* 211)

SUSPENSIONS DANS LES ACCORDS CONSONANTS.

CHIFFRAGE $\overset{5}{4}$ 3, 9 8.



SUSPENSIONS DANS LES ACCORDS CONSONANTS.

Chiffrage 7 6, $\frac{5}{2}$, $\frac{6}{5\ 4}$, $\frac{7\ 6}{4}$, $\frac{4}{2}$



SUSPENSIONS DANS LES ACCORDS DISSONANTS AYANT POUR FONDAMENTALE LA DOMINANTE.



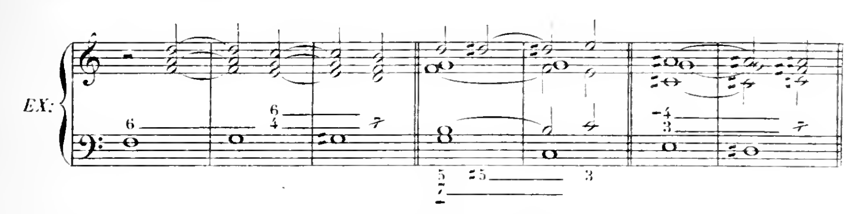
SUSPENSIONS DANS LES ACCORDS DE 7e DES DIVERSES ESPÈCES.



ARTICLE IV

DES SUSPENSIONS SIMULTANÉES.

§ 377bis. – La plupart des accords à suspensions simultanées présenteraient un *chiffrage si compliqué*, qu'il est préférable dans la plupart des cas, de *prolonger par des barres horizontales* le chiffrage de l'accord précédent.



§ 377ter. – A propos de simplification du chiffrage, nous recommandons l'usage du procédé suivant, qui peut s'appliquer aux différents retards de la note de Basse, et qui consiste à mettre le chiffrage réel *sur la note de résolution* en le faisant précéder d'une barre horizontale. Ce procédé peut être utile dans les cas compliqués.



§ 379bis. – Les Exemples indiqués par le § 379 sous le nom d'accords de *onzième* et *treizième tonique*, sont très usités, mais beaucoup plus souvent comme appoggiatures et sur une Pédale que comme suspensions simultanées. Dans ce dernier cas, la seule manière de les chiffrer clairement et de ne pas les confondre avec les autres, c'est de *prolonger le chiffrage de l'accord précédent*, ainsi que nous venons de le dire au § 377bis.

EX:

Nous dirons plus tard comment ils doivent être chiffrés lorsqu'ils sont employés sur une Pédale, ou comme appoggiatures.

Bien que les dénominations de *onzième* et de *treizième tonique* ne soient pas toujours très motivées, ainsi que le dit REBER, elles sont tellement usitées qu'il est impossible de ne pas les mentionner. Nous nous en servirons même à défaut d'autres.

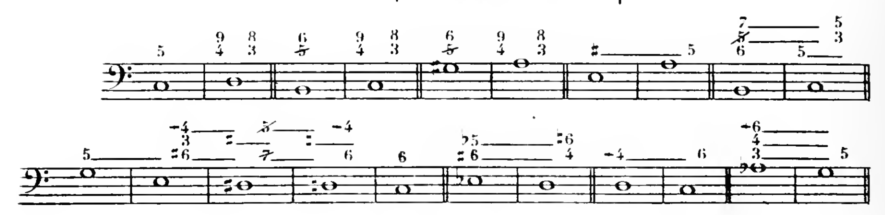
Après le précédent § 379bis, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

SUSPENSIONS SIMULTANÉES.

SUSPENSIONS DOUBLES.

Réaliser les fragments suivants à 4 parties.



SUSPENSIONS TRIPLES.

Réaliser les fragments suivants, avec le nombre de parties indiquées.



SUSPENSIONS QUADRUPLES ET QUINTUPLES.

Réaliser les fragments suivants, avec le nombre de parties indiquées.

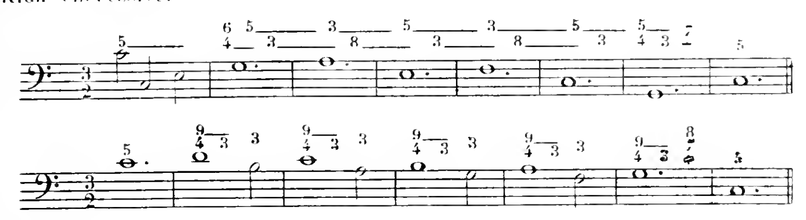


Prendre les Basses chiffrées des 3 premières marches du § 380 en cachant les parties supérieures, et les réaliser avec les mêmes clefs et le même nombre de parties que l'auteur

Réaliser les 3 marches suivantes avec les clefs et le nombre de parties indiquées.



Réaliser à 4 parties les marches suivantes sur les suspensions doubles a résolution successive.



Réaliser les fragments suivants: les 9 premiers avec résolution naturelle et les 6 derniers avec resolution sur un autre accord.



Réaliser les Marches suivantes, *en choisissant une disposition* qui permette de faire pour la première, une Imitation entre le Soprano et l'Alto, une autre entre le Ténor et la Basse, et pour la 2e, des Imitations entre les mêmes parties, avec un croisement entre l'Alto et le Ténor.



SUSPENSIONS SIMULTANÉES

Basses chiffrées à réaliser.

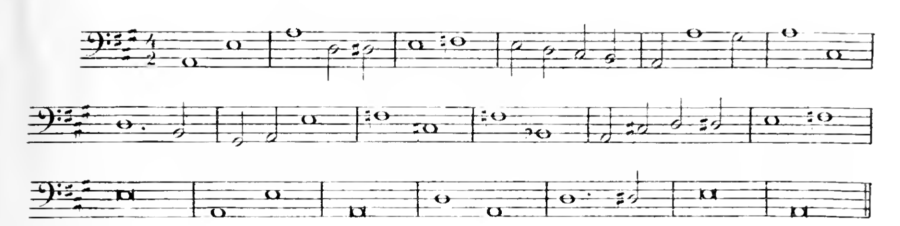
1

2

EMPLOI SIMULTANÉ DES ALTÉRATIONS ET DES SUSPENSIONS.

Basse à chiffrer et à réaliser.

(*CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 190*)



Chant donné à réaliser.

(*HARMONIE DE L'AUTEUR page 212*)

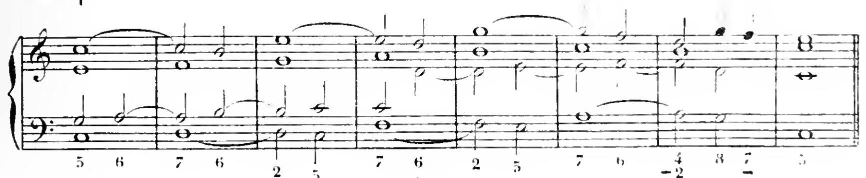


ARTICLE V.

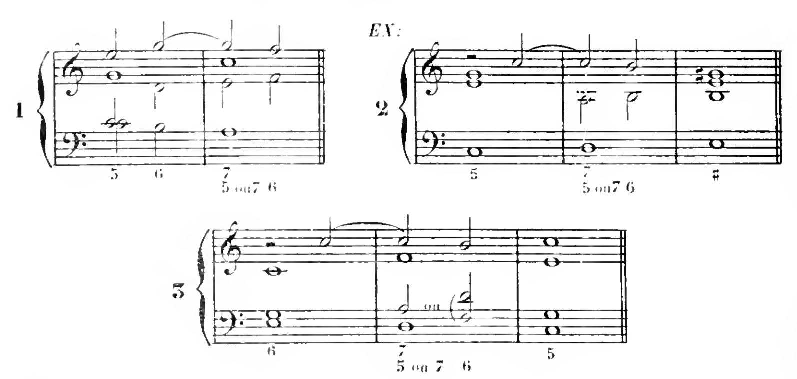
REMARQUES SUR L'ANALOGIE DE CERTAINES SUSPENSIONS AVEC CERTAINES NOTES INTÉGRANTES.

§ 382bis _ L'exemple 5 présente une double suspension, l'une supérieure, l'autre inférieure, se résolvant toutes deux sur la 6te. Cette manière de réaliser est *très usitée*, et il n'est point nécessaire pour la pratiquer que la 5te soit indiquée par le chiffrage: 7.6 suffit, et on peut faire cette double suspension *toutes les fois qu'il est possible de préparer la* 5te. _ Comme le dit Reber, il est indifférent d'analyser cette formule harmonique comme accord de 7e se résolvant exceptionnellement ou comme suspension double.

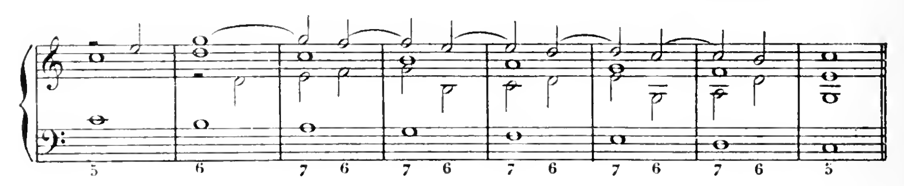
L'application de cet exemple donne lieu à la Marche suivante très usitée. Elle doit être ajoutée aux résolutions exceptionnelles des Marches sur les 7es des diverses espèces :



Le chiffre 7 suivi de 6 peut du reste être considéré comme représentant l'accord de 7e se résolvant exceptionnellement. — Dans ce cas, pour la douceur de la réalisation, il faut, si on ne peut préparer la 5te, la faire arriver par *degré conjoint* et par *mouvement contraire avec la Basse* (Ex: 1), *ou tout au moins par mouvement contraire* (Ex: 2). — La meilleure résolution de cette 5te est *sur la* 6te; cependant l'Ex. 3 est d'un excellent effet.



La Marche suivante chiffrée 7 6 se réalise donc souvent comme suit:



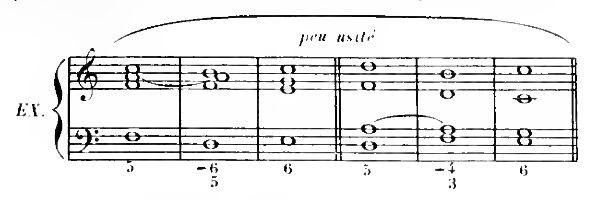
L'exemple 8 du § 382 contient une agrégation de notes dont il a déjà été question au § 246bis. — L'analyse peut en être faite soit comme renversement d'accord de 9e majeure sans fondamentale, soit comme suspension de la fondamentale de l'accord de 7e dominante. Cet Exemple doit donc se chiffrer par $^{4}_{+2}$ ou $-^{7}_{+}$. L'Exemple 9 doit se chiffrer par 2.

Les accords suivants dont la disposition est obligatoire (Voyez accord de 9e majeure, page 92 du Traité):

présentent également une analogie avec des accords à suspensions, et peuvent être employés comme tels. Dans ce cas, la disposition des notes *est facultative*, et les chiffres doivent être placés dans leur ordre naturel;

EX

De même que les autres suspensions, celle-ci peut se résoudre sur l'accord suivant, mais cela est peu usité, à cause de la grande dureté qui en résulte:



Après le précédent § 382bis, faire les exercices suivants:

EXERCICES.

Analogie de certaines suspensions avec certaines notes intégrantes (et plus spécialement celle qui concerne le chiffrage 7 6).

Basse à chiffrer et réaliser.

(*CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page* 191)



Chant donné à réaliser.

(*HARMONIE DE L'AUTEUR page* 212)



CHAPITRE II.

Des retards irréguliers.

§ 383bis _ Nous conserverons la dénomination: retards *irréguliers* pour tous les cas consignés dans ce chapitre. La distinction sera ainsi bien nette entre ceux-ci et tous les cas que précédemment nous avons désignés par l'expression de: *retards ou suspensions*.

§ 385bis _ Les Ex: 7 et 8, à cause de la continuité de leur rythme, sont considérés par la plupart des auteurs comme: *accords syncopés sur la basse*; cette distinction n'a du reste aucune importance.

§ 386bis _ A propos du renvoi de l'Ex: 10bis, nous préférons analyser le la de la partie intermédiaire comme anticipation; cela nous paraît plus conforme au sentiment musical de ce passage.

N.B. _ Ces retards irréguliers sont si peu usités que nous n'en donnons pas de leçon spéciale.

Ambroise Thomas en a fait une application très expressive et très heureuse dans une romance de MIGNON.



CHAPITRE III.

De l'Anticipation.

§ 388bis _ Nous croyons qu'il est plus musical de rattacher l'Ex: 6 au chapitre de l'appoggiature et de ne pas faire figurer ici les accords de 11e et 13e tonique.

§ 389bis _ Lorsque l'anticipation est à la fois *indirecte et descendante*, elle ne doit pas former un intervalle de 9e majeure ou mineure avec une partie intermédiaire, surtout si cette partie n'est ni la tonique ni la dominante.



N.B. _ L'anticipation n'étant généralement usitée qu'à la partie supérieure, nous ne donnons comme Exercices que des Chants. _ Nous traiterons les accords de 11e et 13e tonique aux Chapitres de la Pédale et de l'appoggiature, *où seulement* ils peuvent, selon nous, *être analysés d'après leur vrai caractère*.

Après le précédent § 389bis, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

ANTICIPATION.

2 Chants donnés à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 212)



CHAPITRE IV.

De la Pédale.

DES ACCORDS DE 11e ET 13e TONIQUE.

§ 393bis _ Les accords de 11e et de 13e tonique ne sont autre chose que les accords de 7e dominante, de 9e majeure et 9e mineure, *placés sur la tonique* ou sur une *note considérée* momentanément *comme tonique*._ Nous les avons déjà entrevus, employés comme suspensions simultanées (§ 379bis) et nous avons vu que dans ce cas, il suffit de prolonger le chiffrage précédent par une ligne horizontale pour que l'indication en soit précise._Employés sur une Pédale, et comme appoggiatures, ils ont un chiffrage propre qui est le suivant:

–7 pour l'accord de 7e dominante avec ou sans fondamentale sur la tonique (11e tonique).

EX: –7 5 –7 5

$\substack{6\\+7}$ pour la 9e majeure sans fondamentale (13e tonique majeure) et $\substack{+7\\6}$ pour la 9e mineure sans fondamentale (13^e^ tonique mineure);

EX: $\substack{6\\+7}$ 5 $\substack{+7\\6}$ 5

$\substack{6\\+7\\5}$ pour la 9e majeure avec fondamentale (13e tonique majeure) et $\substack{+7\\6\\5}$ pour la 9e mineure avec fondamentale (13e tonique mineure);

EX: $\substack{6\\+7\\5}$ 5 $\substack{+7\\6\\5}$ 5

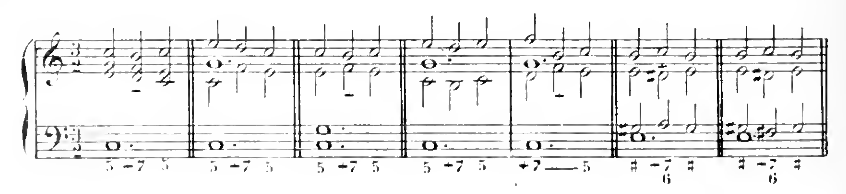
De cette façon, on voit que la disposition obligée de certaines notes (Voir accord de 9e majeure, page 92 du Traité) est clairement indiquée, et qu'il ne peut y avoir de confusion.

Sur une Pédale ces accords peuvent se placer *indifféremment* sur les temps forts ou sur les temps faibles;



tandis que comme appoggiatures, ils doivent accuser un temps fort, ainsi que nous le verrons plus loin à l'article: Appoggiature.

Lorsqu'on écrit à 4 parties, les accords de 11e et 13e tonique ne peuvent être complets (moins encore à 3 parties). Le sentiment mélodique *servira de guide* pour les notes à supprimer. – Ainsi, *selon les cas*, on pourra écrire des différentes manières suivantes:



Les accords marqués d'une petite croix + sont les plus complets, parce qu'ils renferment les notes caractéristiques essentielles. Mais tous ces accords ne peuvent avoir leur veritable effet de plénitude qu'à 5 et 6 parties;



§ **395**bis _ Cependant on pourrait admettre, même à l'école, le cas suivant où la Pédale, n'étant pas note intégrante de l'accord sur lequel elle se termine, devient *note intégrante de l'accord qui suit*. La basse doit alors procéder par *degré conjoint*.



§ **397**bis _ On ne saurait en effet, trop insister sur la conclusion de ce paragraphe, les réalisations par *degrés conjoints* donnant toujours le *meilleur résultat* au point de vue du charme et de la douceur des successions.

§ **401**ter _ Les deux exemples du § 401bis (REBER) nous donnent l'occasion de faire la remarque suivante: *Les syncopes simultanées aux deux parties extrêmes n'ont pas d'inconvénient sur une Pédale.*

§ **404**bis _ L Ex: 7 précédent, page 168 du Traité, peut, en supprimant les deux pédales inférieures, servir d'Ex: pour les Pédales supérieures. On voit que dans ce cas, la Pédale n'est *jamais étrangère à deux accords consécutifs*.

EX:

ÉQUIVOQUES DE LA PÉDALE SUPÉRIEURE OU MÉDIAIRE.

Ajouter ce qui suit au § 405.

Les exemples suivants sont très usités; ils ont été analysés précédemment comme dissonances ou comme suspensions se maintenant en place (§ 226 et 342). Ils peuvent aussi être analysés comme formant de courtes Pédales. _ En ce cas, est-il besoin de rappeler que la note Pédale ne doit être, comme toujours, que la tonique ou la dominante, ou les notes considérées momentanément comme telles?

très usités

EX:

§ 405ter _ L'exemple du § 405bis (REBER) peut encore être réalisé ainsi:



Ces sortes de Pédales supérieures ou médiaires peuvent pourtant se pratiquer dans l'harmonisation des Chants donnés, pourvu que la Pédale ne *soit jamais étrangère à deux accords consécutifs* (§ 404).

N.B. _ Avant de faire les exercices, nous appellerons de nouveau l'attention sur le § 397, où il est dit que: c'est la partie la plus rapprochée de la Pédale qui doit servir de véritable Basse aux parties supérieures, sauf dans les passages où la Pédale est note intégrante.

Cette partie doit donc être traitée en *bonne Basse*, et être *chiffrée comme telle* toutes les fois que la Pédale n'est pas note intégrante.

Cependant en certains cas comme le suivant, la partie la plus rapprochée de la Basse pourrait être en contradiction avec ce qui vient d'être dit, à cause du mouvement conjoint des parties et de la douceur des enchainements:



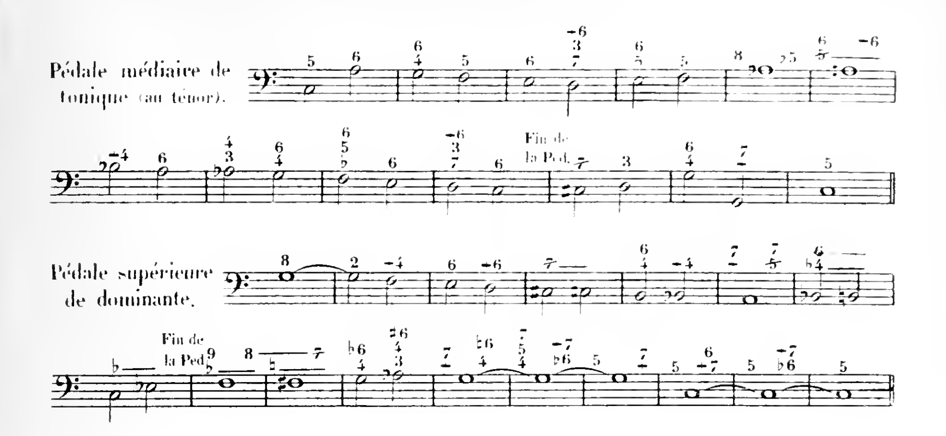
Après le précédent § 405ter, faire les exercices suivants:

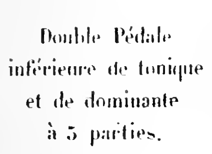
EXERCICES.

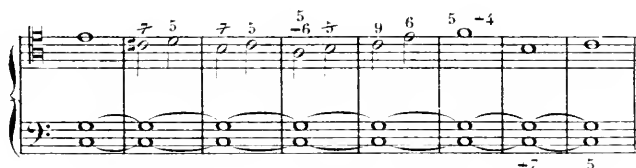
PÉDALES.

Fragments divers à réaliser.









Basse chiffrée à réaliser.



Basse donnée à chiffrer et à réaliser.

(*CHIFFRAGE DE L'AUTEUR*, *page* 191)



(1) Nous écrivons la partie immédiatement supérieure à la Pédale, afin de faciliter le travail de l'élève, et aussi pour lui montrer la voie qu'il devra suivre lorsqu'il aura plus tard à réaliser les Pédales sans aucune indication.

2 Chants donnés à réaliser.

(*HARMONIE DE L'AUTEUR page* 213)

N. B. Nous indiquons dans ces deux chants les Pédales qu'on doit y introduire, avec le point de départ et le point d'arrivée.

1

Ped. infér. de dom.

Ped. de tonique

2

Ped. médiaire de dom.

Ped. méd. de dom. en Si b.

Ped. infér. de dom.

Ped. infér. de tonique

DEUXIÈME PARTIE.

Notes accidentelles de 2me classe.

ou

Notes essentiellement mélodiques. (Voir le N.B.)

CHAPITRE I.

DES NOTES QUI SERVENT D'ORNEMENT A UNE NOTE PRINCIPALE.

LOIS GÉNÉRALES.

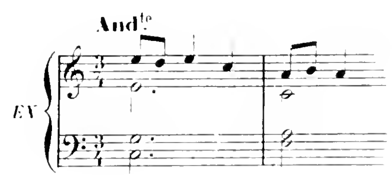
N. B. Toute cette deuxième partie concernant les notes essentiellement mélodiques est traitée par REBER d'une façon particulièrement remarquable. Nous avons peu de chose à y ajouter, sinon des exercices et des leçons sur ces matières. Lorsqu'on aura étudié complètement et soigneusement cette partie, il n'y a pas de faits harmoniques ni d'agrégations de notes qu'on ne puisse facilement et clairement analyser, car elle comprend aussi bien les cas de pure et sévère réalisation de l'harmonie ancienne, que ceux que peuvent comporter les recherches, les trouvailles et les finesses de l'Art le plus moderne.

RÈGLES GÉNÉRALES DE RÉALISATION.

§ 419bis_ La règle du § 419 est excellente dans son principe, la 3ce majeure étant toujours un intervalle très délicat; cependant il ne serait pas impossible avec une valeur courte de faire la réalisation suivante:



Il faut ajouter que si la broderie était *d'un ton* inférieur ou supérieur au lieu d'un ½ ton, l'effet serait sensiblement meilleur et plus admissible encore.



ARTICLE I.

DE L'APPOGGIATURE.

§ 424bis – L'appoggiature peut être également précédée d'une sorte de préparation qui n'est autre chose que l'*anticipation de l'appoggiature*.



Voici un remarquable fragment d'Hamlet (D'AMBROISE THOMAS), où cet artifice est fréquemment employé. Nous l'indiquons comme ci-dessus par une ★.





L'expression de cette phrase acquiert par ces anticipations une très grande intensité, ainsi qu'on peut s'en convaincre par l'exécution

(Voir pour le Chiffrage des Appoggiatures, le N. B. du § 439bis.)

§ 424ter – On vient de voir l'Anticipation de l'appoggiature, mais il peut y avoir aussi *l'appoggiature de l'anticipation*.



Pour *l'appoggiature de l'appoggiature* Voir Ex. 32 du § 435, page 182 du Traité.

N. B. Appliquer le plus souvent possible l'observation contenue dans les trois dernières lignes du § 425.

§ 425 bis – Si l'appoggiature n'est pas frappée simultanément avec la note principale doublée, l'effet est sensiblement plus doux. On s'en convaincra facilement en comparant les deux Exemples suivants, dont le second est de beaucoup préférable au premier.

médiocre. très bon.

Mais si la note principale doublée *a été entendue préalablement*, l'effet de dureté disparaît tout à fait, *surtout quand cette note doublée est la tonique ou la dominante;*

EX.

§ 432 bis – Le § 419 peut certainement aider l'instinct dans la plupart des cas, cependant il est lui même incomplet, et on peut ajouter à ce § que, si l'ornement est une 2de majeure, il est beaucoup moins dur et par conséquent admissible.

dur, à éviter. beaucoup moins dur, admissible.

EX.

§ 433 bis – Cependant l'Ex: 25 nous paraît dur, et nous n'en conseillons pas l'emploi.

§ 438 bis – L'Auteur nous semble ici avoir fait une erreur, car les exemples 37 et 38 se trouvent également conformes à la définition du § 267.

§ 439 bis – Revoir de nouveau le § 393 bis (page 125), où nous indiquons la manière de chiffrer et de réaliser ces accords.

477.

CHIFFRAGE DES APPOGGIATURES.

N. B. Les appoggiatures résultant des accords de 11e et de 13e tonique se chiffrent toujours. — Celles qui forment des équivoques avec des accords connus ou avec des accords à suspensions *peuvent* se chiffrer lorsqu'on veut les indiquer d'une façon absolue. — Toutes les autres ne se chiffrent généralement pas, sinon pour désigner clairement une disposition *spéciale* des notes.

Après le § 442, faire les Exercices suivants, dont on trouvera le corrigé à la fin du Volume:

APPOGGIATURES.

2 Chants donnés.

Orner ce 1er chant d'appoggiatures, en chercher la Basse et la chiffrer, *sans réaliser.*[1] (On ne réalisera ces deux chants qu'en second travail, avec l'harmonie de l'Auteur, (pages 214 et 215).



[1] Trois portées sont nécessaires pour le Travail de ces deux chants: une pour la partie donnée, une pour la partie ornée ou simplifiée, et une pour la Basse chiffrée.

Supprimer les Appoggiatures dont ce 2d Chant est orné, en chercher la Basse et la chiffrer, *sans réaliser.*





ACCORDS DE 11e ET DE 13e TONIQUE EMPLOYÉS COMME APPOGGIATURES SIMULTANÉES ET SUR PÉDALES.

REMARQUES. 1° _ Les accords de 11e et de 13e tonique étant d'un emploi très fréquent sur des Pédales et comme appoggiatures, nous en donnons ci-après trois leçons spéciales à ce double point de vue: Une basse et deux chants.

2° _ Ces trois leçons ne renferment pas d'autres Appoggiatures que celles qui forment les accords de 11e et 13e tonique.

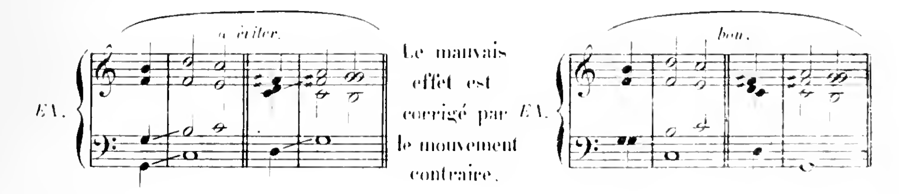
3° _ Une Pédale n'est pas toujours de longue durée; il en est de fort courtes qui peuvent porter ces accords:



4° _ Les accords de 11e et de 13e tonique doivent, pour produire un bon effet, être précédés *d'un accord de la dominante*, ou tout au moins d'un de ses deux premiers renversements;



5° _ Il faut éviter dans l'emploi de ces accords, que deux parties en 8^ves arrivent sur la 7e majeure, par mouvement direct;



Basse à chiffrer et à réaliser.

(*CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 191*)



2 Chants donnés à réaliser.

(*HARMONIE DE L'AUTEUR page 216*)

1

2

Chant donné à réaliser
résumant la plupart des espèces d' appoggiatures.
(HARMONIE DE L' AUTEUR page 217)

Mod^{to}

rit. A tempo.

ARTICLE II.

DE LA BRODERIE.

§ 445bis. — La règle du § 419 est surtout moins rigoureuse si la valeur de la broderie est courte; ainsi l' Ex: suivant serait admissible (Voir § 419bis, où nous avons déjà fait la même observation et donné un ex: analogue).



REMARQUES. — 1°. — L' Ex: 21 du § 448 contient des broderies auxquelles on peut appliquer également la règle du § 187, qui dit que: la note dissonante peut être séparée de sa note de résolution par quelqu' autre note intégrante de l' accord. Cette meme remarque est faite aussi au chapitre des suspensions (§ 338bis).

2°. _ L' Ex: 25 doit être intitulé: Broderie de la suspension, ou du retard

3° _ L' Ex: 26 doit être intitulé: Broderie du retard irrégulier.

4°. _ L' Ex: 30 mérite d'être analysé au point de vue des Pédales:

Il a cela de curieux qu'il renferme 2 mesures (la 5e et la 6e) dans lesquelles la Pédale intermédiaire *Sol* n'est point note intégrante des accords. En outre, la mesure 6 contient en même temps que la Pédale *Sol*, une seconde Pédale de tonique intermédiaire *Do*. De sorte que l'harmonie simple, sans Broderie ni Pédale, doit être réduite ainsi:

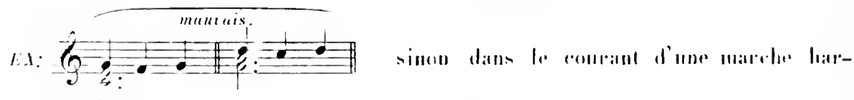
5°. _ Les syncopes de l'Ex: 38 du § 450[bis] du Traité donnent le sentiment d'appoggiatures et peuvent être analysées comme telles. _ De même les 3[mes] noires de chaque mesure dans l'Ex: 39.

N. B. _ Nous devons ajouter au § 451 que: tous les exemples qu'il vise sont surtout admissibles si la Broderie est le résultat d'un *dessin persistant*, et d'autant meilleurs que les valeurs sont plus courtes. Nous observerons aussi que les 8[ves] des Ex: 43 et 44 sont moins bonnes et d'un effet plus plat que les 5[tes] des Ex: 40, 41 et 42

§ 453[bis]. _ L' Exemple 58 ne paraît pas répondre au contenu de ce §, car ce n'est point une 4[te] augmentée qui succède à une 5[te] diminuée, mais bien trois 5[tes] diminuées de suite.

§ 456[bis]. _ L' Exemple 70 présente un cas dont il a déjà été parlé au § 433[bis]. Nous répétons que cet exemple nous paraît dur, et de nouveau, nous n'en conseillons pas l'usage.

REMARQUES. _ 1°. _ La broderie ne doit pas se trouver en contact de seconde mineure avec la 3e majeure d'un accord quelconque;



sinon dans le courant d'une marche harmonique, afin de ne pas interrompre la symétrie d'un dessin.



2° _ Dans la réalisation des Basses, la broderie doit être traitée sévèrement; ce n'est que dans les chants (selon leur caractère et leur style), que cet ornement peut revêtir les diverses formes consignées dans ce chapitre.

3°. _ Dans le style rigoureux, la broderie et les notes de passage sont les *seuls ornements usités.*

N. B. _ Nous allons donner deux Basses à traiter dans le style rigoureux, et un chant libre qui renfermera la plupart des especes de broderies.

On les analysera et on les indiquera par le signe ⌢.

Après les précédentes remarques, faire les exercices suivants:

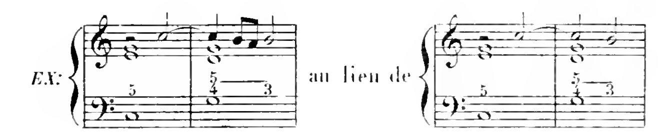
EXERCICES.

BRODERIES.

Basses à chiffrer et à réaliser.

(*CHIFFRAGE DE L' AUTEUR page* 192)

OBSERVATIONS. _ 1°. Avec la broderie, la résolution d'une suspension peut être anticipée de la manière suivante: _ Cette façon de realiser est *très* usitée.



2°. _ Il va sans dire qu'on pourra, et même qu'on devra faire des broderies dans les parties supérieures, mais avec une *grande sobriété* et lorsque cet ornement se présentera d'une façon naturelle.

All°

BRODERIE.

Chant donné à réaliser.

(*HARMONIE DE L' AUTEUR page* 217)

N. B. _ Ce chant presentant d'assez sérieuses difficultés, l'élève le réalisera de suite avec l'harmonie de l'Auteur.

And^te

Rit

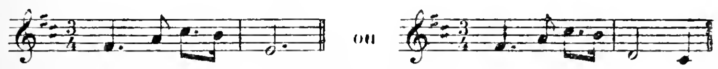
ARTICLE III.

DE L' ÉCHAPPÉE.

N. B. _ Etudier tout cet article, auquel nous n' ajouterons que l'analyse du cas suivant, assez curieux, mais cependant très praticable:



Ces deux exemples doivent se rattacher au second alinéa du § 459 où il est dit que: l'échappée peut être ornée par l'appoggiature, et aussi être suivie d'une appoggiature; seulement ici l'échappée est séparée de la note réelle qui la précède par un intervalle de quarte, ce qui est irrégulier; il faut donc pour analyser ce passage, supposer la suppression d'une note de la mélodie, et la rétablir ainsi qu'il suit.



ce qui est identique aux Ex: 6ter, 14 et 14bis.

Après ce *N. B.*, faire l'exercice suivant:

EXERCICE.

ÉCHAPPÉE.

Chant donné à réaliser.[1]

(*HARMONIE DE L'AUTEUR page* 218)

N. B. Comme pour la Broderie, l'élève réalisera de suite ce chant avec l'harmonie de l'auteur

(1) On verra dans ce chant plusieurs exemples d'échappées inférieures se résolvant sur une note supérieure.

CHAPITRE II.

DES NOTES DE PASSAGE.

§ 465bis. _ Cependant on trouve dans les maîtres anciens de nombreux exemples en contradiction avec la fin de ce paragraphe, notamment dans BACH où des passages semblables aux suivants se rencontrent fréquemment, et sont très doux, si les deux parties qui forment dissonance au moment du changement d'accord procèdent *par degrés conjoints et surtout par mouv*t *contraire:*

très doux à cause du mouvt contraire. | moins doux à cause du mouvt direct. | un peu dur à cause des degrés disjoints de la 2e partie.

EX:

On voit que l'application de ces cas est la même avec la Broderie qu'avec la note de passage.

§ 475bis. _ Dans le style rigoureux, on évite généralement qu'une note de passage frappe *simultanément* et par *mouv*t *semblable* avec une note réelle de l'accord. On évite aussi que le changement d'accord *coïncide* avec la note de passage ou la Broderie, par quelque mouvement qu'il arrive et dans quelque partie que se trouvent ces notes étrangères. L'Exemple ci-dessus du § 465bis n'est donné que pour servir à l'analyse. _ Dans le style libre seulement on en pourrait faire l'application ainsi que du contenu du § 475.

§ 475ter. _ Les rythmes de 2 notes allant d'un temps fort à un temps faible:



sont généralement d'un effet boiteux. On doit s'efforcer de les éviter et leur préférer ceux allant du temps faible au temps fort:



à moins que l'auteur, pour un effet particulier, n'ait donné lui-même l'exemple de ces rythmes dans la partie donnée.

Ils sont au contraire très bons s'ils s'arrêtent sur une note syncopée:



ou si une autre partie répond par un rythme semblabe du temps faible au temps fort:



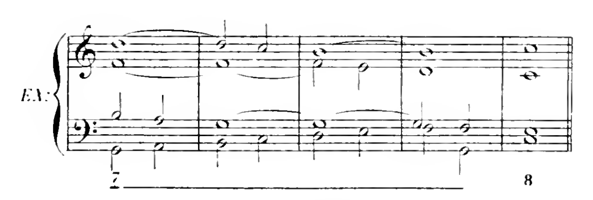
§ 477[bis]. _ Lorsqu'un échange avec notes de passage vient aboutir par mouv[t] direct sur l'8[ve], il en résulte deux 8[ves] considérées comme consécutives *et par conséquent défendues:*



Un échange dans un mouvement vif, même sans notes de passage, n'est pas élégant, et doit être évité par les compositeurs soucieux de la pureté dans l'art d'écrire.



§ 485[bis]. _ Le passage de la fondamentale à l'un de ses renversements dans les accords dissonants, ou d'un renversement à un autre, se fait fréquemment au moyen de notes de passage. _ Dans ce cas on prolonge simplement le chiffrage par une ligne horizontale.



§ 487[bis]. _ Lorsque des notes de passage aboutissent à l'unisson sur une note tenue, on doit éviter que l'intervalle précédant cet unisson soit une seconde mineure:



De même, les rapports de 7[e] maj. et de 9[e] min. doivent être évités, relativement à l'8[ve], sur la 3[e] maj. d'un accord;



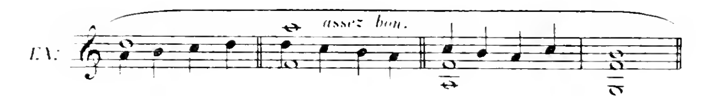
excepté pourtant s'il y avait un mouv[t] chromatique qui en adoucît l'effet:



Mais si au contraire les deux parties partent de l'unisson ou de l'8^{ve} pour s'en éloigner, ces rapports de notes sont sans inconvénient.



Les rapports de 2de maj. 7e min. et 9e maj. n'offrent pas le même danger.



§ 489bis. – La plupart des notes accidentées produisant les modulations passagères dont il a été question au § 142, ont tout à fait le caractère de notes de passage chromatiques, à cause du peu d'importance de la modulation, laquelle ne détruit en rien l'impression tonale. Elles doivent donc, comme le dit REBER, *préférablement s'analyser comme notes de passage.* Voir le Do ♯ de la 2de mesure à la Basse, Ex: 92, et le Mi ♭ de la 2de mesure, à la 1re partie, Ex: 93.

A ces exemples on peut joindre les suivants:



§ 490bis. – Quand les notes accidentées servant à former des accords altérés n'accusent pas un temps fort, et sont le résultat d'un mouv^{t} chromatique, elles doivent *s'analyser préférablement comme notes de passage.* Tel est en effet le véritable caractère des harmonies suivantes. Les altérations qu'elles contiennent ne sont en réalité que des altérations mélodiques (Voir Chapitre des Altérations § 265).

Analyser de même les Ex: 95 et 96.

Au § 263 cité plus haut, remarquer les deux exemples suivants, donnés par REBER, où les notes accidentées des temps faibles sont également des notes de passage:



On voit donc, comme nous le disons plus haut, qu' une grande partie des notes formant des accords altérés s' analysent préférablement comme *notes de passage chromatiques.*

Les harmonies les plus imprévues et les plus bizarres peuvent du reste se former de cette manière._ Outre les Ex: 97 à 100 du § 490, en voici quelques autres:

Introduction de Faust.
(Gounod).

De tout ce qui précède, on peut conclure et poser en règle générale que: Toute note d'un accord devant franchir un intervalle d'un ton ascendant ou descendant pour aller sur l'accord suivant, *est susceptible de recevoir une altération mélodique* ayant le caractère de note de passage, et devant s'analyser comme telle, quelle que soit l'agrégation qui en résulte.

Des combinaisons infinies et très variées peuvent se trouver ainsi _ Bien des harmonies qui surprennent et charment les oreilles délicates ne sont souvent que le résultat de notes de passage chromatiques adroitement présentées.

Il n'en faut pas faire abus comme de tout ce qui est un peu étrange, mais l'usage *modéré et approprié au caractère du sujet qu'on traite* peut en être excellent et donner à la fois du piquant et du relief à l'harmonie.

§ 493bis _ Le Do de l'exemple 104 a déjà été signalé comme Pédale supérieure au § 405bis du Traité, mais il est bien préférable d'analyser cet exemple et d'autres analogues d'après la définition qu'en donne ici REBER.

Les Ex: suivants peuvent aussi se rattacher à cette définition; nous les avons déjà vus, analysés différemment (comme 7es doublées dont une se maintient en place, ou comme petites Pédales intérieures).



§ 493ter _ Il reste à ajouter à tout ce qui vient d'être dit sur les notes de passage: que celles-ci peuvent parfois servir de préparation à un retard; il faut, dans ce cas que le style se prête à ce genre d'artifice:



En supprimant la liaison qui constitue le retard, l'analyse doit se faire comme il a été dit au § 424ter, c'est-à-dire comme Anticipation de l'Appoggiature.

APPENDICE DES DEUX CHAPITRES PRÉCÉDENTS.

RÉFLEXIONS SUR L'ANALYSE DES DIFFÉRENTES NOTES MÉLODIQUES.

§ 494bis. _ Certains cas peuvent pourtant et très logiquement s'analyser de différentes manières, comme par exemple:

D'après la théorie, le fa et le ré doivent être analysés comme notes de passage; cependant l'accent que la nature de la phrase leur imprime, peut très bien les faire considérer comme appoggiatures. _ Ainsi des Ex: 101 et 102 (page 207 Reber).





Nous admettons donc, dans des cas semblables, une double interprétation; mais nous préférons celle qui se rapproche du véritable sentiment musical que comporte le passage à analyser.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'HARMONIE CONTENANT DES NOTES ESSENTIELLEMENT MÉLODIQUES.

§ 495bis _ Dans le *N. B.* du § 439bis, nous avons déjà dit, en parlant des appoggiatures, qu'elles ne se chiffrent généralement pas, sinon pour désigner *clairement* une disposition *spéciale* des notes. Nous répéterons ici cette observation en l'appliquant à toutes les notes essentiellement mélodiques. En conséquence, on pourra, si on y trouve un avantage *pour indiquer la disposition pure et élégante des parties*, chiffrer les notes étrangères à l'harmonie, mais on n'usera de ce moyen qu'avec une grande sobriété.

Nous allons donner des leçons spéciales sur les notes de passage et les Broderies réunies. Puis nous donnerons à réaliser une grande partie des marches déjà vues dans ce cours, et quelques autres, avec adjonction de notes de passage et de broderies. _ Ce retour en arrière avec de nouveaux éléments ne peut qu'être très profitable aux progrès de l'élève et à la solidité de ses études. Nous ferons ensuite, dans une série de petits Partimenti: Basses et chants donnés, l'application de tous nos principes théoriques *dans le style rigoureux*. _ Ce sera une préparation à des exercices plus développés et plus libres sur l'ensemble des Etudes. _ C'est alors que viendront les travaux indiqués par REBER page 209, et ceux que nous nous réservons d'indiquer nous même

Après les indications précédentes, faire les exercices suivants, dont on trouvera le corrigé à la fin du volume:

NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES.

(à l'exclusion des autres notes accidentelles).

2 Basses données.

(*CHIFFRAGE DE L' AUTEUR* *pages* 193 *et* 194)

Orner cette 1re Basse, et la chiffrer *sans réaliser.*[1]
Réaliser ensuite avec l'Harmonie de l'Auteur.



Oter à cette 2de Basse les notes de passage, les Broderies, et la chiffrer *sans réaliser*.

Réaliser ensuite avec l'harmonie de l'Auteur.



(1) Deux portées sont nécessaires pour ce travail: une pour la partie donnée, l'autre pour la partie ornée ou simplifiée avec le chiffrage.

2 Chants donnés.

Orner ce 1[er] chant, en chercher la Basse et la chiffrer sans réaliser.(1)

On ne réalisera ces deux chants qu'en second travail, avec l'harmonie de l'Auteur, pages 218 et suivantes.



Supprimer les notes de passage et broderies de ce 2[d] chant, en chercher la basse et la chiffrer sans réaliser.

2

maj.

(1) Trois portées sont nécessaires pour le travail de ces chants: une pour la partie donnee, une pour la partie ornée ou simplifiée, et une pour la Basse chiffrée

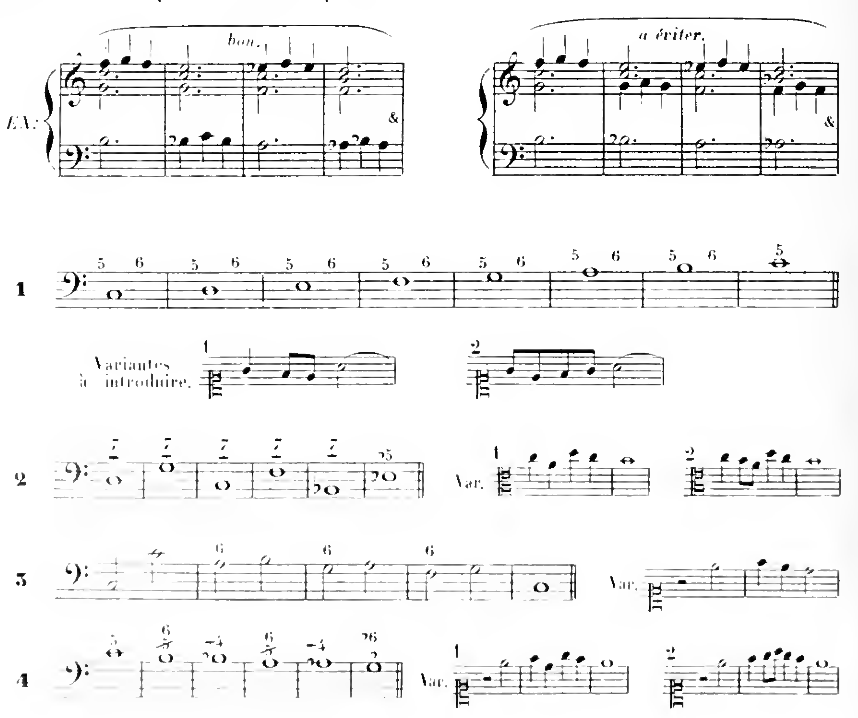
MARCHES D'HARMONIE A RÉALISER

avec Imitations, Variantes, Notes de passage et Broderies (1).

1re SÉRIE.

La plupart de ces Marches ont déjà été pratiquées précédemment. On doit y introduire les Variantes *en Imitations* qui sont indiquées après chaque marche; chercher la partie que doit occuper la Variante et ensuite celle qui doit l'imiter; se rappeler qu'à la fin d'une marche la symétrie peut être interrompue, s'il y a nécessité de le faire pour la bonne disposition finale; écrire d'abord la Marche simplement en notes intégrantes, et ensuite autant de fois qu'il y a de Variantes indiquées. _ On est quelquefois obligé, pour éviter des 5tes ou des 8ves provoquées par une Variante, de modifier un peu la disposition primitive de la Marche.

N. B. Lorsque dans une Marche d'accords dissonants un dessin donnant lieu à une imitation est proposé par la dissonance, il doit y être répondu par la dissonance et non par une autre partie.



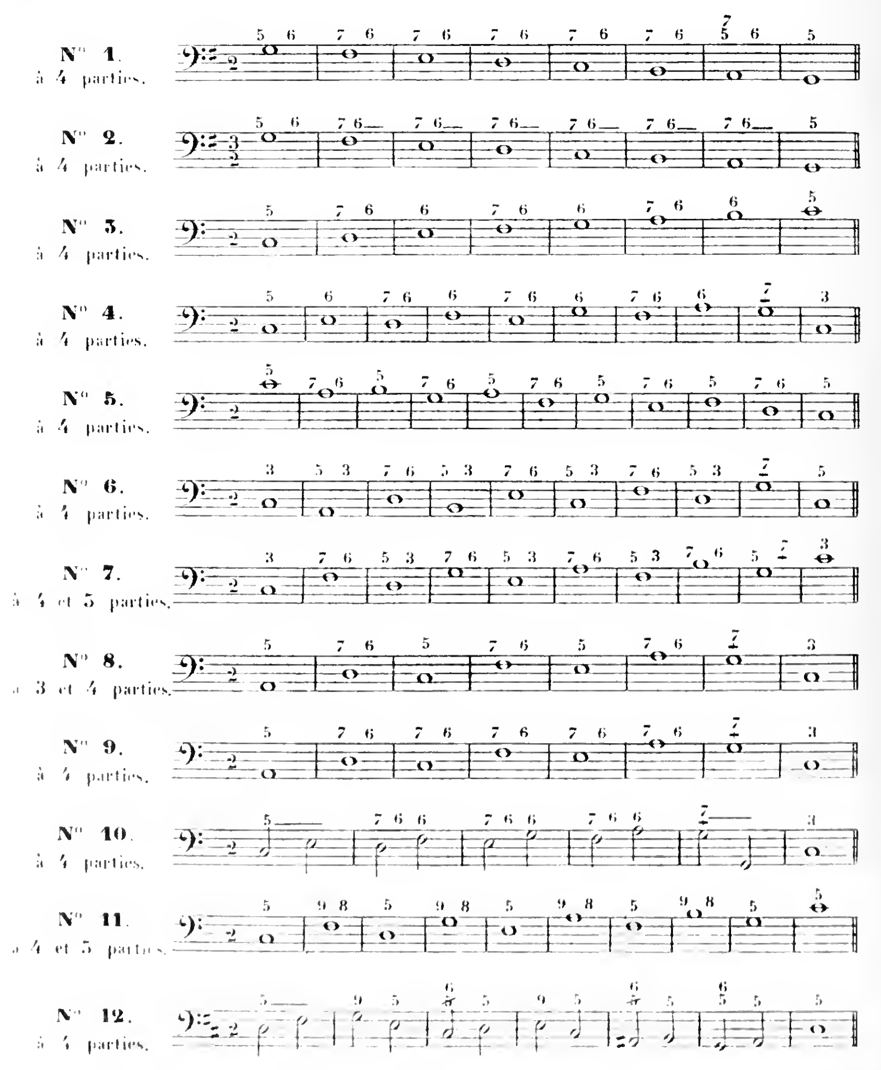
(1) Nous indiquons, à la fin du Volume, les ouvrages où se trouve la réalisation de ces Marches.


5
Var.
6
Var
7
Var.
8
Var.
9
Var.
10
Var.
11
Var.
12
Var.
13
Var.
14
Var

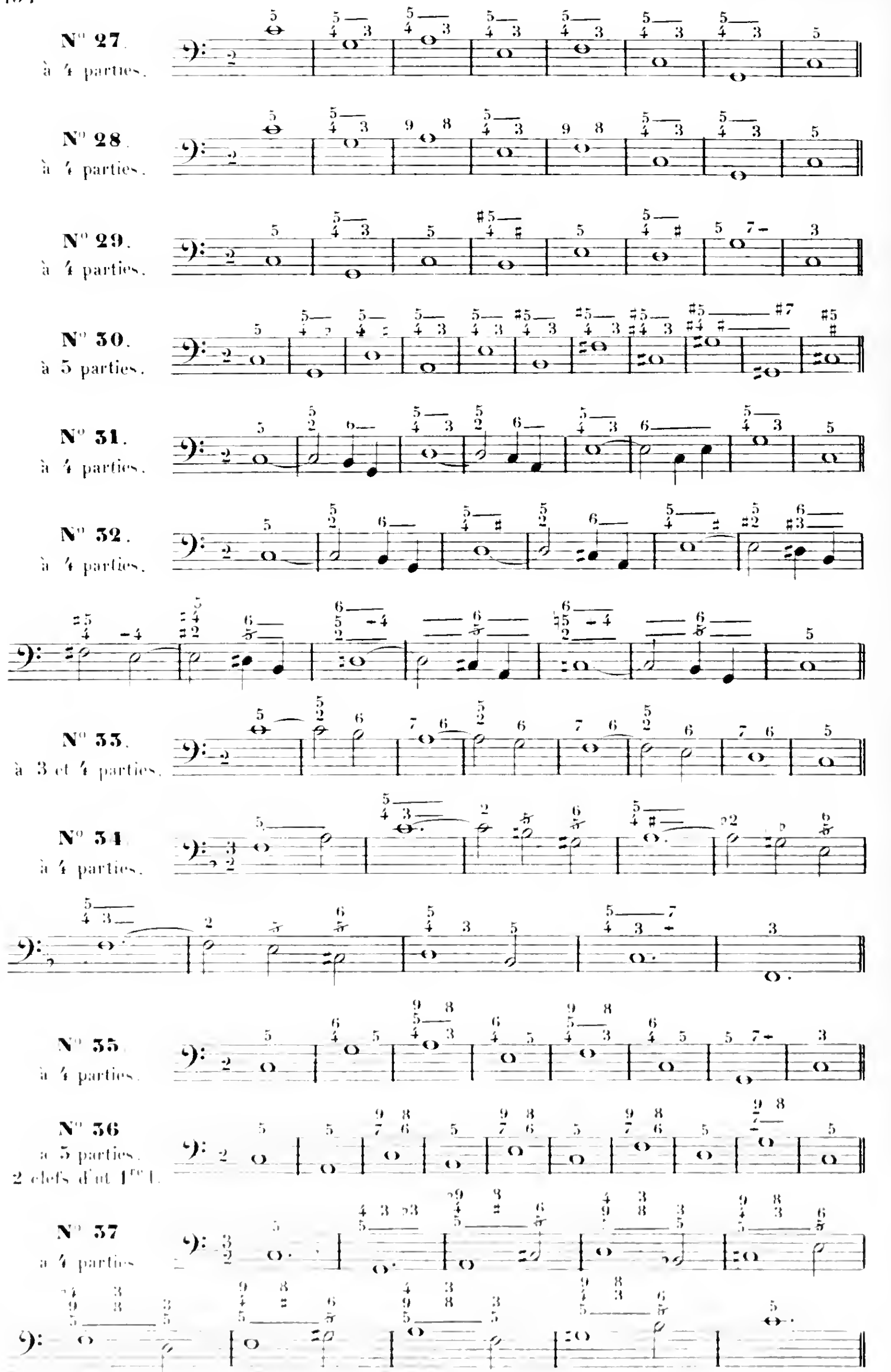
2e SÉRIE.

Dans cette 2e Série, *les Variantes ne sont plus indiquées.* – L'élève doit les trouver lui-meme, et les employer *avec sobriété* dans les valeurs.

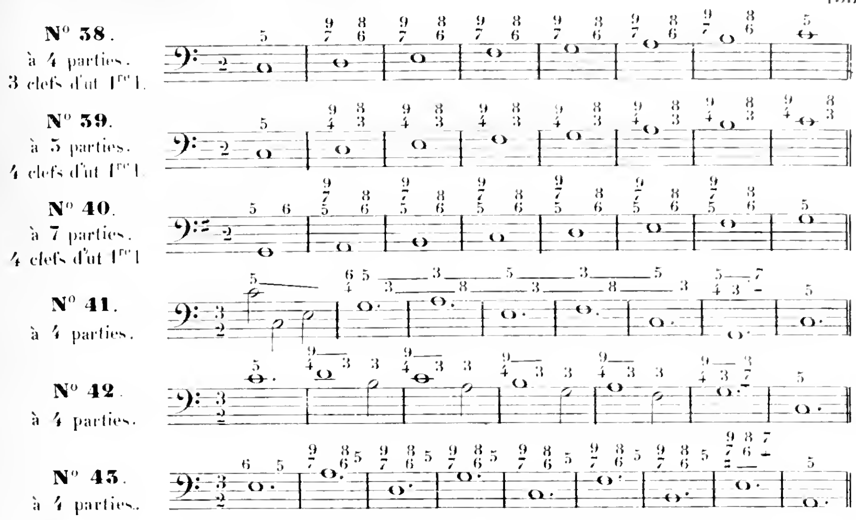
Beaucoup de ces Marches ne comportent pas d'Imitations,mais simplement des notes de passage et Broderies. Quelques unes même ne comportent *aucun de ces éléments.* En ce cas, on en fera *une seule réalisation* en notes intégrantes. Quelquefois aussi les croisements sont inévitables. Un certain nombre doivent être écrites à moins ou à plus de 4 parties, et avec des clefs spéciales, selon les indications données.



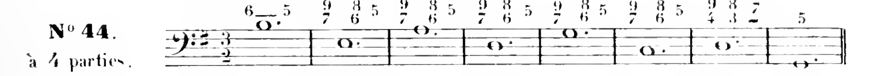

N° 13.
à 4 parties.
N° 14.
à 3 et 4 parties.
N° 15.
à 4 parties.
N° 16.
à 4 et 5 parties.
N° 17.
à 4 parties.
N° 18.
à 3 parties.
N° 19.
à 4 parties.
N° 20.
à 4 parties.
N° 21.
à 4 parties.
N° 22.
à 4 parties.
N° 23.
à 5 parties.
N° 24.
à 4 parties.
N° 25.
à 4 parties.
N° 26.
à 5 parties.



Nº 27. à 4 parties.
Nº 28. à 4 parties.
Nº 29. à 4 parties.
Nº 30. à 5 parties.
Nº 31. à 4 parties.
Nº 32. à 4 parties.
Nº 33. à 3 et 4 parties.
Nº 34. à 4 parties.
Nº 35. à 4 parties.
Nº 36. à 5 parties. 2 clefs d'ut 1re l.
Nº 37. à 4 parties.



Cette marche renferme une imitation entre le Soprano et l'Alto, et une entre le Ténor et la Basse.



Cette marche renferme les mêmes imitations que le N° 43. En outre, on fera un croisement entre l'Alto et le Ténor.

N° 45.
à 4 parties.

N° 46.
à 4 parties.

N° 47.
à 4 parties.

N° 48.
à 4 parties.

N° 49.
à 4 parties.
3 clefs d'ut 1re l.

N° 50.
à 5 parties.

Nous ne pouvons mieux faire en terminant ce travail sur les Marches, que de citer un texte même de Cherubini, relativement à l'emploi qu'on en doit faire. Voici ce texte:

Avant de terminer ces observations, il est essentiel d'en faire une qui doit préserver les jeunes compositeurs de l'abus qu'ils pourraient faire dans l'emploi de ces suites.

"On ne saurait donc assez leur recommander, en introduisant ces suites dans leurs compositions, de ne pas pousser leur durée aussi loin qu'on l'a fait dans les exemples de ce recueil.

"La plupart n'étant exposées ici que d'une manière élémentaire et en forme de leçons, ce ne serait pas une faute de les traiter de même dans des morceaux de musique, mais un défaut qui donnerait à ces compositions de la monotonie, un style scolastique et pédant qui ferait présumer que le compositeur sort fort récemment des bancs de l'école. Il faut en conséquence, en pratiquant ces suites, n'en prendre que des fragments, et savoir s'arrêter à temps. Cette précaution, dictée par le goût, doit être observée non seulement dans la musique sacrée, mais surtout dans les compositions théâtrales."

Conseils aux élèves.

Arrivé à ce point de ses études, l'élève doit, apres avoir pris connaissance des observations présentées ci-après sur l'emploi des Imitations et du style concertant dans le genre rigoureux et libre, suivre les conseils donnés par Reber, page 209.

Il doit réaliser le plus grand nombre de leçons possible, de tous les genres, en suivant une progression continue comme difficulté. Il doit les faire d'abord avec son harmonie, et ensuite avec l'harmonie de l'auteur; s'il peut se procurer la *réalisation* même de l'auteur, ce sera très profitable pour lui, et son travail aura un double attraît et une double utilité, tant au point de vue de la comparaison qu'à celui des enseignements qu'il pourra y puiser.

Outre les leçons indiquées par Reber, on trouve, en en faisant un choix judicieux, beaucoup de Basses et de Chants intéressants à harmoniser dans les recueils suivants:

STUDIUM DER HARMONIE F. HILLER.

TRAITÉ D'HARMONIE A. SAVARD.

ÉTUDES PRATIQUES D'HARMONIE A. SAVARD.

TRAITÉS D'HARMONIE DOURLEN, F. BAZIN, E. DURAND.

Il sera bon aussi, pour former son style, develôpper son goût et élever ses idées, que l'élève étudie et analyse les œuvres des grands maîtres de toutes les écoles et de toutes les époques, principalement parmi les classiques: Palestrina, Porpora, Jomelli, J.S. Bach Handel, Haydn, Mozart, Gluck, Cherubini, Beethoven, Mendelssohn, etc.... et parmi les romantiques et les modernes: Weber, Schubert, Schumann, Meyerbeer, Hérold, Félicien David,

Berlioz, Bizet, Wagner......

Nous ne nommons ici que les compositeurs morts. Si nous voulions indiquer les vivants français et étrangers, nous devrions faire une longue liste, car la jeune école est, heureusement, pleine de vitalité et de talent. Nous nous contenterons de citer en France, les membres actuels de l'Institut: MM. Ambroise Thomas, Ch. Gounod, E. Reyer, J. Massenet, C. Saint-Saëns, Léo Delibes, à qui nous devons un grand nombre d'œuvres remarquables. Beaucoup d'autres mériteraient les honneurs de la citation; nous préférons nous abstenir pour ne froisser la modestie d'aucun d'eux.

En ce qui concerne l'étude des œuvres de Wagner, nous ne la conseillons à l'élève que lorsqu'il sera bien maître de sa plume et de ses idées, car si elle est pleine d'intérêt et d'attrait, si la puissance de conception et d'expression du Maître novateur est profondément attachante, cette étude est aussi pleine de périls et fort troublante pour de jeunes musiciens *encore inhabiles de main* et *indécis de pensée*. – Nous ferons la même réflexion pour Berlioz; de plus, nous ajouterons que l'étude de ses ouvrages ne nous paraît pas opportune *pour de jeunes élèves*, en raison du peu de correction avec laquelle ils sont généralement écrits. – Cela ne nous empêche pas de rendre le plus *sincère hommage à son grand génie*. Mais on ne doit pas oublier que le présent ouvrage n'est qu'un ouvrage d'enseignement et non de haute esthétique, et qu'il est principalement destiné à former la main des élèves en leur apprenant *l'orthographe de leur art*.

Observations générales

SUR L'EMPLOI DES IMITATIONS ET DU STYLE CONCERTANT DANS LE GENRE RIGOUREUX ET LIBRE.

(Voir le Traité, page 269)

DU STYLE RIGOUREUX CONCERNANT LES BASSES DONNÉES PRINCIPALEMENT.

N. B. – Les règles sur le style rigoureux données ici par Reber doivent être consultées. – Cependant elles sont plus ou moins confirmées ou modifiées par les *remarques* et *considérations* suivantes que nous conseillons de méditer sérieusement:

REMARQUES.

1° – Lire les 1er, 2e et 3e alinéas du § 525, page 269.

2° – A propos des Intervalles proscrits par le 4e alinéa, nous donnons plus loin des restrictions à cette sévérité.

3° _ 5ᵉ alinéa: Quelques fausses relations sont tolérées, surtout quand la basse attaque la note caractéristique.

4° _ 6ᵉ alinéa: Ce qui est dit de l'emploi du 2ᵈ renversement doit être observé dans le style rigoureux.

5° _ Les 3 derniers alinéas, page 269 et les 8 premiers, page 270 contiennent les principes de la plus pure doctrine.

6° _ Les 6 derniers de la page 270 sont considérés comme n'existant pas.

7° _ Tous les autres alinéas de ce § 525, page 271, sont excellents. Nous répétons plus loin la plupart des observations qui y sont consignées, afin de donner un Résumé aussi complet que possible de ce qui concerne ce genre de travail.

CONSIDERATIONS ET RECOMMANDATIONS PRINCIPALES RELATIVES A L'EMPLOI DES IMITATIONS ET DU STYLE CONCERTANT EN USAGE DANS LES CONCOURS D'HARMONIE DU CONSERVATOIRE DE PARIS

BASSE DONNÉE.

1° _ La Basse est *le plus souvent* traitée dans le style rigoureux, c'est-à-dire que les seules notes étrangères à l'harmonie sont les notes de passage et les broderies.

2° _ Les suspensions sont *très* usitées. Elles y sont quelquefois répétées et prennent alors le caractère expressif de l'appoggiature. _ Les appoggiatures réelles y sont *fort rares*, et en tout cas ne doivent être employées dans la réalisation que si la Basse elle-même en contient.

3° _ Les altérations n'y sont employées qu'avec une grande sobriété.

4° _ Ne faire taire une partie que si elle n'a pas de mouvement obligé, et autant que possible sur un accord consonant.

5° _ Être très sobre de croisements, et si l'on en fait en vue de la marche élégante des parties, ils doivent être de courte durée et principalement entre des voix de timbre différent.

6° _ Si, au début d'une Basse, il y a quatre entrées distinctes en canon ou en imitation, et qu'elles puissent être rapprochées, il est bien de les faire arriver successivement: mais si elles ne peuvent se succéder qu'à des intervalles éloignés, il est préférable d'écrire de suite à 3 ou à 4 parties, et de ménager ensuite l'effet des entrées par de petits silences, lorsqu'elles doivent se produire.

7° _ Dans le cours de la réalisation, éviter de faire taire longtemps l'une ou l'autre des parties. Cependant il est bon de mettre en lumière toutes les entrées qui présentent de l'intérêt, par de courts silences. On empêche ainsi la lourdeur de la

réalisation, et on en augmente la clarté.

8°_ Preférer l'unisson, même sur un temps fort, à une mauvaise disposition des voix et à une réalisation tourmentee ou maladroite. _ Ne pas craindre, pour les mêmes motifs, de faire certains mouvements mélodiques tels que: 6te maj. 5te et 4te dim. s'ils se présentent d'une façon naturelle et chantante.

9°_ Se souvenir que les notes syncopées descendant d'un degré à la Basse, provoquent le plus souvent un accord dissonant, ou tout au moins contenant une dissonance.

10°_ Eviter de trop mouvementer les parties, de mettre dans la réalisation une trop grande recherche, et de trop la surcharger par une quantité excessive de notes. Ne pas perdre de vue non plus qu'on écrit pour des voix.

11°_ Ne pas faire d'imitations au détriment de la pureté de l'harmonie. Ces sortes d'artifices doivent être employés avec sobriété et se présenter d'une manière simple et naturelle.

12°_ Se *préoccuper* avant tout de la *clarté*; de l'*excellence* et de la *beauté* de l'harmonie, ainsi que de la *conduite mélodique* des parties.

13°_ Ne pas oublier qu'on ne quitte généralement une Pédale que sur une harmonie dont elle est elle-même note intégrante

14°_ Lorsqu'une partie doit faire une entrée importante ou intéressante, éviter de faire chanter une autre partie dans la même région, dans le même diapason, si l'on veut que cette entrée soit mise en lumière et produise l'effet qu'on en attend.

15°_ Il est important de diviser l'intérêt, et de ne pas alourdir la réalisation par des dessins simultanés dans plusieurs parties à la fois, *lorsqu'il n'y a pas de changement d'accord*.

16°_ Se rappeler que le grand sentiment de la tonalité doit primer tout, et être sans cesse présent à la pensée.

17°_ Si la Basse contient des éléments modernes et se rapproche du genre instrumental, le travail *doit être en conformité* avec le style de la partie donnée.

18°_ Les recommandations ci-dessus, dont la plupart concernent également le chant donné, ne peuvent être qu'un guide et non une règle absolue. En résumé, ce qu'on ne doit pas perdre de vue, c'est l'*unité* de style dans toutes les parties, une harmonie naturelle, claire et distinguée en même temps, une réalisation élégante, large, mélodique et concertante sans lourdeur.

7.

Le chant, ordinairement d'un style libre, laisse à l'élève toute latitude selon son goût et son habileté pour l'emploi des accords dissonants, altérations, retards doubles ou triples combinés ou non avec des altérations, notes étrangères à l'harmonie telles que : anticipations, appoggiatures etc.....

L'élève doit d'abord bien se pénétrer du style, de la nature du chant, et se diriger d'après cet examen. — Tous les artifices harmoniques peuvent trouver leur place dans un chant donné, *si le caractère de ce chant le permet.* — Le sentiment musical et le goût ont donc ici un champ large et vaste pour se manifester et se développer.

N. B.- Ne pas craindre de faire la broderie ou l'appoggiature d'une note *déjà entendue à l'8^ve^*, surtout si cette note est la tonique ou la dominante, et être prudent relativement à la broderie et à l'appoggiature de la tierce majeure formant 9e mineure avec une autre note.

Ce que nous venons de dire suffit pour guider l'élève et lui rappeler les points essentiels et principaux qui doivent fixer son attention; nous ne multiplierons donc pas davantage ces observations et ces conseils.

Ici prend fin l'étude de l'harmonie proprement dite. Cependant nous ajoutons à notre travail les Exercices de style rigoureux, en forme de petits Partimenti, dont nous avons déjà parlé, page 147, puis nous donnons un *Tableau indicatif* des noms et chiffrages de tous les accords. Ce tableau sera comme un Résumé des Etudes, présenté sous une forme concise et toujours facile à consulter; puis encore quelques Chants et exercices supplémentaires sur l'ensemble des notes accidentelles de 2e classe, et enfin un court fragment de partie supérieure à harmoniser et à réaliser de 25 manières différentes.

Ainsi se terminera notre tâche; nous exprimons de nouveau l'espoir de n'avoir pas fait une œuvre inutile. — Puisse ce travail, complément indispensable du Traité si intéressant de Reber, faciliter l'étude des jeunes élèves et servir à développer en eux l'amour de cet art si noble, si enchanteur et si puissant — C'est notre très ardent désir.

EXERCICES DANS LE STYLE RIGOUREUX

AVEC NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES SEULEMENT.

Chiffrer et réaliser les Partimenti, page 323 (et suite) du Traité d'harmonie de F. Bazin, sur des Basses et chants donnés *fleuris* (c'est-à-dire avec notes étrangères à l'harmonie)

REMARQUE. - Ce travail, sur des Basses et des Chants *courts*, a pour but d'habituer peu à peu l'élève à donner, dans un style sévère, de l'intérêt aux entrées, et également de l'intérêt et du mouvement aux différentes parties. — Ce travail sera fait avec le plus grand soin.

Il doit être considéré comme une préparation excellente aux leçons qu'on fera plus tard.

N. B.- L'harmonie de tous ces Partimenti (Basses et chants) se trouve à la fin du présent volume, pages 196 et suivantes.

16 PETITS PARTIMENTI

FAISANT SUITE AU TRAVAIL PRÉCÉDENT.

N. B.– Leur harmonie se trouve à la fin du Volume, pages 200 et 201.




9
B. D.
10
C. D.
11
B. D.
12
C. D.
13
B. D.
14
C. D.
15
B. D.
16
C. D.

TABLEAU INDICATIF

RÉSUMANT LES NOMS ET CHIFFRAGES DE TOUS LES ACCORDS ET AGRÉGATIONS PRINCIPALES

(Revoir le chapitre 6 page 32 _ REBER _ et les notes supplémentaires, page 28 _ Notes et Etudes)

Avant de donner ce tableau, nous ferons remarquer de nouveau que certaines agrégations de notes ne peuvent comporter un chiffrage régulier et simple; elles entraînent des complications qu'on ne peut donner comme règles, et qui ne doivent pas figurer dans un Tableau de ce genre, dont le but est de représenter à l'esprit et à la mémoire les seuls faits harmoniques fondamentaux, *simples* et *clairs*. _ Dans ces cas, du reste exceptionnels, ou bien on écrit l'accord en toutes notes, ou bien on indique, par autant de chiffres, tous les intervalles dont il se compose, en les plaçant dans l'ordre numérique de la réalisation voulue. Voir § 345 et 401 bis. _ Voir aussi § 495 et 495 bis sur le chiffrage des notes essentiellement mélodiques.

DÉSIGNATION DES ESPÈCES D'ACCORDS OU AGRÉGATIONS.	ACCORD FONDAMENTAL NOM CHIFFRAGE.	1er RENVt NOM CHIFFRAGE.	2e RENVt. NOM CHIFFRAGE.	3e RENVt. NOM CHIFFRAGE.	4e RENVt NOM CHIFFRAGE	CHIFFRAGE EMPLOYÉ PAR DIFFÉRENTS AUTEURS.	*OBSERVATIONS*
ACCORDS CONSONANTS.	ACCORD PARFAIT.	ACCORD de 6te.	ACCORD de 4te et 6te.				Lorsque certains intervalles de ces accords sont accidentés et que les accidents dont ils sont affectés ne sont pas à la clef, ils doivent être indiqués par le chiffrage, ce qui nécessite quelquefois $\frac{5}{3}$ pour l'accord fondamental, et $\frac{6}{3}$ pour le 1er renvt, avec les accidents nécessaires devant les chiffres. On doit se rappeler en outre, qu'un accident seul sur une note de basse représente l'accord fondamental tout entier en même temps qu'il indique la nature de la 3ce. _ Placé sous un chiffre quelconque, il représente la 3ce. Lorsque l'ordre naturel des chiffres est interverti, comme $\frac{3}{5}$ $\frac{3}{6}$ $\frac{4}{6}$, c'est que l'auteur veut indiquer une disposition spéciale des notes. Ces observations s'appliquent à beaucoup d'autres accords.
de 1re espèce (*majeur*)	5, 3 ou 8	6	$\frac{6}{4}$			Certains auteurs chiffrent l'accord parfait majeur par 5, le mineur par 3 et le diminué par 5. Le 2e renvt de l'accord diminué est quelquefois chiffré par $\frac{6}{+4}$.	
de 2e espèce (*mineur*)	5, 3 ou 8	6	$\frac{6}{4}$				
de 3e espèce (*diminué*) 2e degré du mode majeur.	5, 3 ou 8	6	$\frac{6}{4}$				
ACCORDS DISSONANTS	ACCORD de 7e dom.	ACCORD de 5te dim. et 6te	ACCORD de 6te sensible.	ACCORD de Triton.		Le 2e renvt est souvent chiffré +6 ou $\frac{4}{3}$. Le 3e renvt par $+\frac{4}{2}$.	Le chiffrage de ces accords étant par lui-même très précis, et ne pouvant donner lieu à aucune équivoque, il est inutile de mettre des accidents devant les chiffres. Se rappeler que la petite croix + indique toujours la note sensible.
ACCORD DE 7e de 1re espèce.	$\frac{7}{+}$	$\frac{6}{5}$	+6	+4			

DÉSIGNATION DES ESPÈCES D'ACCORDS OU AGRÉGATIONS.	ACCORD FONDAMENTAL NOM CHIFFRAGE.	1ᵉʳ RENVᵗ NOM CHIFFRAGE.	2ᵉ RENVᵗ NOM CHIFFRAGE.	3ᵉ RENVᵗ NOM CHIFFRAGE.	4ᵉ RENVᵗ NOM CHIFFRAGE.	CHIFFRAGE EMPLOYÉ PAR DIFFÉRENTS AUTEURS.	OBSERVATIONS
ACCORD DE 7ᵉ de 1ʳᵉ espèce, sans fondamentale		ACCORD de 5ᵗᵉ dim. $\overset{5}{/}$	ACCORD de 3ᶜᵉ et 6ᵗᵉ sensible $\overset{-6}{3}$	ACCORD de 4ᵗᵉ augm. et 6ᵗᵉ $\overset{6}{-4}$		Le 2ᵉ renvᵗ est presque toujours chiffré par 6. Nous préférons $\overset{+6}{3}$, la croix indiquant mieux la nature de l'accord et empêchant toute confusion avec le 1ᵉʳ renvᵗ des accords parfaits.	Comme pour l'accord avec fondamentale, les signes accidentels sont inutiles, excepté lorsque la note sensible n'est pas représentée par la petite croix +.
ACCORD DE 7ᵉ de 2ᵉ espèce.	ACCORD de 7ᵉ min 7	ACCORD de 5ᵗᵉ et 6ᵗᵉ. $\overset{6}{5}$	ACCORD de 3ᶜᵉ et 4ᵗᵉ. $\overset{4}{3}$	ACCORD de 2ᵈᵉ. 2		L'accord fondamental est quelquefois chiffré $\frac{7}{5}$. Le 3ᵉ renvᵗ $\frac{4}{2}$ ou $\overset{6}{\underset{2}{4}}$.	Des accidents et des adjonctions de chiffres sont souvent nécessaires, tant dans l'accord fondamental que dans les renversements, pour indiquer l'espèce de l'accord dans les modulations. Lorsque la 4ᵗᵉ du 3ᵉ renversement a besoin d'être accidentée, on doit chiffrer ce renversement $\overset{6}{\underset{2}{4}}$ et non pas seulement $\frac{4}{2}$, afin qu'il n'y ait pas de confusion avec la suspension de la fondamentale des accords parfaits à la basse, suspension qui se chiffre par $\frac{4}{2}$.
ACCORD DE 7ᵉ de 3ᵉ espèce.	ACCORD de 7ᵉ min. et 5ᵗᵉ dim 7	ACCORD de 5ᵗᵉ et 6ᵗᵉ. $\overset{6}{5}$	ACCORD de 3ᶜᵉ et 4ᵗᵉ. $\overset{4}{3}$	ACCORD de 2ᵈᵉ. 2		L'accord fondamental est quelquefois chiffré $\frac{7}{5}$. Le 3ᵉ renvᵗ $\frac{4}{2}$ ou $\overset{6}{\underset{2}{4}}$.	
ACCORD DE 7ᵉ de 4ᵉ espèce.	ACCORD de 7ᵉ maj. 7	ACCORD de 5ᵗᵉ et 6ᵗᵉ. $\overset{6}{5}$	ACCORD de 3ᶜᵉ et 4ᵗᵉ $\overset{4}{3}$	ACCORD de 2ᵈᵉ. 2		L'accord fondamental est quelquefois chiffré $\frac{7}{5}$. Le 3ᵉ renvᵗ $\frac{4}{2}$ ou $\overset{6}{\underset{2}{4}}$.	
ACCORD DE 9ᵉ MAJ. avec fondamentale.	ACCORD de 9ᵉ maj. $\overset{9}{\underset{+}{7}}$	pas de nom spécial $\overset{7}{\underset{5}{6}}$	pas de nom spécial. $\overset{5}{\underset{4}{-6}}$	pas de nom spécial. $\overset{3}{\underset{2}{-4}}$		L'accord fondamental se chiffre quelquefois $\frac{9}{-}$. Le 2ᵉ renvᵗ $\overset{5}{\underset{\underset{3}{4}}{-6}}$ Le 3ᵉ $\overset{10}{\underset{2}{-4}}$	Un signe accidentel est souvent nécessaire pour indiquer la nature de la 9ᵉ. Les renversements avec fondamentale n'ont pas de nom particulier.
ACCORD DE 9ᵉ MAJ. sans fondamentale.		ACCORD de 7ᵉ de sensible. $\frac{7}{5}$	ACCORD de 5ᵗᵉ et 6ᵗᵉ sensible $\overset{5}{-6}$	ACCORD de Triton et 3ᶜᵉ maj $\overset{3}{+4}$	ACCORD de 2ᵈᵉ sensible. $\overset{4}{-2}$	Tous les auteurs n'indiquent pas par le chiffrage la disposition obligée de certaines notes. Le 2ᵉ renvᵗ est donc souvent chiffré $\overset{-6}{5}$ et le 3ᵉ $\overset{-4}{3}$.	

DÉSIGNATION DES ESPÈCES D'ACCORDS OU AGRÉGATIONS.	ACCORD FONDAMENTAL NOM CHIFFRAGE.	1er RENVt. NOM CHIFFRAGE.	2e RENVt. NOM CHIFFRAGE.	3e RENVt. NOM CHIFFRAGE.	4e RENVt. NOM CHIFFRAGE.	CHIFFRAGE EMPLOYÉ PAR DIFFÉRENTS AUTEURS.	OBSERVATIONS.
ACCORD DE 9e MIN. avec fondamentale	ACCORD de 9e min. 9 7 +	pas de nom spécial. 7 6 5	pas de nom spécial. +6 5 4	pas de nom spécial. +4 3 2		L'accord fondamental se chiffre quelquefois 9 +. Le 2e renvt +6 5 4 3. Le 3e 10 -4 2.	
ACCORD DE 9e MIN. sans fondamentale.		ACCORD de 7e dim. 7	ACCORD de 5te dim. et 6te sensible. +6 5	ACCORD de Triton et 3ce min. +4 3	ACCORD de 2de aug. +2	Le 1er renvt se chiffre quelquefois 7 5. Le 2e +6 5 3, le 3e 6 +4 3, le 4e 4 +2 ou 6 4 +2.	

ALTÉRATIONS.

Les accords altérés se chiffrent comme les mêmes accords non altérés, avec cette seule différence qu'on met un accident devant le chiffre qui représente l'intervalle altéré.

Si ce chiffre n'existe pas dans le chiffrage ordinaire, on l'y ajoute précédé du dit accident.

Il n'y a donc là aucune difficulté. Cependant pour éviter toute confusion dans les accords dissonants à altération descendante, lorsque l'altération est à la Basse, c'est-à-dire dans les accords dits de 6te augmentée, il est préférable de remplacer la petite croix par le signe altératif.

EX: ♯6 | ♯6 4 3 | ♯6 ♭5 3

DÉSIGNATION DES ESPÈCES D'ACCORDS OU AGRÉGATIONS.	ACCORD FONDAMENTAL NOM CHIFFRAGE.	1er RENVt NOM CHIFFRAGE	2e RENVt NOM CHIFFRAGE	3e RENVt NOM CHIFFRAGE	4e RENVt NOM CHIFFRAGE	CHIFFRAGE EMPLOYÉ PAR DIFFÉRENTS AUTEURS.	OBSERVATIONS.
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA FONDAMENTALE dans les accords consonants.	ACCORD parfait. 4 2 5	ACCORD de 6te. 7 6	ACCORD de 4te et 6te. 6 5 4			Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent les chiffres: EX: 4 2 ——	Le chiffrage est le même pour les trois espèces d'accords parfaits. Dans le retard 7 6 on ajoute quelquefois la 5te sans qu'elle soit chiffrée. Quelquefois aussi elle est indiquée par 7 5. Voyez § 382bis. Pour éviter toute confusion entre le retard 6 5 — 4 et l'accord de 5te et 6te renvt des accords de 7me, on ajoute quelquefois au chiffrage un 8 ou un 0. EX: 8 6 5 — 4 ou 6 5 0 — 4
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA FONDAMENTALE dans l'accord de 7e de 1re espèce.	ACCORD de 7e dom. 4 +2 7	ACCORD de 5te dim et 6te 7 5 6	ACCORD de 6te sensible. +6 5 3 4	ACCORD de Triton. -4 3 2		Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent les chiffres. EX: 4 +2 ——	Ces suspensions ont une grande analogie avec les accords de 9e sans fondamentale. Voyez § 346, 346bis et fin du § 382bis. Voir aussi à la fin de ce tableau le moyen très simple que nous indiquons pour le chiffrage des différents retards de la note de Basse, qu'elle soit ou non fondamentale.
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA FONDAMENTALE dans l'accord de 7e des 2e 3e et 4e espèces	ACCORD de 7e. (Do maj.) 2 7	ACCORD de 5te et 6te. 7 5 6	ACCORD de 3ce et 4te. (La min.) 6 5 3 4	ACCORD de 2de. 6 4 3 2		Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent le chiffrage. EX: 2 ——	Le chiffrage est le même pour les 7mes des 2e, 3e et 4e espèces. Remarquer la grande analogie qui existe entre ces suspensions et les accords de 7e des différentes espèces. Voir § 346.

DÉSIGNATION DES ESPÈCES D'ACCORDS OU AGRÉGATIONS.	ACCORD FONDAMENTAL NOM CHIFFRAGE.	1er RENVt. NOM CHIFFRAGE.	2e RENVt. NOM CHIFFRAGE.	3e RENVt. NOM CHIFFRAGE.	4e RENVt. NOM CHIFFRAGE.	CHIFFRAGE EMPLOYÉ PAR DIFFÉRENTS AUTEURS.	OBSERVATIONS.
SUSPENSION DE L'OCTAVE DE LA FONDAMENTALE dans les accords parfaits.	ACCORD parfait 9 8	ACCORD de 6te.	ACCORD de 4te et 6te.				Les 2 versions concernant l'accord de 6te et celui de 4te et 6te ne comportent pas un chiffrage usuel. Cette suspension peut s'appliquer à la plupart des accords dissonants, mais son emploi est assez restreint. Voir les Ex: du § 352.
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 3ce dans les accords consonants	ACCORD parfait. 5— 4 3	ACCORD de 6te. 5 2 6	ACCORD de 4te et 6te. 7 4— 6			Dans l'accord fondamental cette suspension est souvent indiquée par 4 3.	Le chiffrage est le même pour les trois espèces d'accords parfaits.
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 3ce dans l'accord de 7e de 1re espèce avec et sans fondamentale.	de 7e dom. 7— 5— 4 +	ACCORD de 5te dim. et 6te. 5 6 4 2 + ACCORD de 5te dim. 4 2 5	ACCORD de 6te sensible. 7+6 4— 3— ACCORD de 3ce et 6te sensible 7+6 3—	ACCORD de Triton. 6— 5+4 2—	ACCORD de 4te augm. et 6te 6— 5+4	L'accord fondamental se chiffre quelquefois 7— 4 +. Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent les chiffres. EX: 5— 4— 2—	
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 3ce	ACCORD de 7e. 7— 5— 4 3	ACCORD de 5te et 6te. 5 4 2 6 5	ACCORD de 3ce et 4te. La min. 7 4 3— 6	ACCORD de 2de. 6— 5 2— 4		Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent les chiffres EX: 5— 4— 2—	Le chiffrage est le même pour les trois espèces. Excepté dans l'accord fondamental de la 2de et de la 3e espèce, et dans le 2d renvt de la 3e, cette suspension est peu usitée.
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 3ce dans les accords de 9e maj et min. avec et sans fondamentale.	ACCORD de 9e maj. 9— 7— 4 +	7e de sensible. 6 4 2 7 5	5te et 6te sensible. 5— 7 +6	3— 5+4 2— Triton et 3ce maj. 6— 3— 5+4	2de augm. LA min. 6— 4— 3+2	Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent les chiffres EX: 6— 4— 2—	Nous ne donnons ici que les exemples les plus usités, bien qu'ils le soient encore assez peu. Les mêmes agrégations peuvent se faire dans les deux modes. Il n'y a de différence dans le chiffrage qu'en ce qui résulte de la disposition obligée de certaines notes dans le mode majeur.

DÉSIGNATION DES ESPÈCES D'ACCORDS OU AGRÉGATIONS	ACCORD FONDAMENTAL NOM CHIFFRAGE.	1er RENVt. NOM CHIFFRAGE.	2e RENVt. NOM CHIFFRAGE.	3e RENVt. NOM CHIFFRAGE.	4e RENVt NOM CHIFFRAGE.	CHIFFRAGE EMPLOYÉ PAR DIFFÉRENTS AUTEURS.	*OBSERVATIONS*
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE L'8ve DE LA 3ce, ET DE L'8ve DE LA 5te dans les accords consonants.	La suspension de l'8ve de la 3ce n'est guère pratiquée que lorsque l'intervalle de 9e est formé par les deux parties extrêmes. *EX:* 9 6 — 8; 9 6 — 8 Quant à la suspension de l'8ve de la 5te, elle est très usitée avec le 2d renversement des accords parfaits. *EX:* 9 6 4 — 8 Nous ne donnons pas d'exemple de la suspension de la 5te dans les accords parfaits, cette suspension ne déterminant pas de dissonance et étant très peu usitée. Voir § 360.						
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 5te dans l'accord de 7e dom. avec et sans fondamentale.	ACCORD de 7e dom. 6 7 + — 5	ACCORD de 5te dim. (6e) 4 6 + — 3	ACCORD de 6te sensible. 5 3 2 — 6	ACCORD de Triton. 7 + 4 2 — 6		Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent les chiffres. Il est du reste fort peu usité.	
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 5te dans les accords de 9e maj. et min avec et sans fondamentale.	ACCORD de 9e maj 6 9 7 + — 5	ACCORD de 7e dim. 4 7 — 3	ACCORD de 5te dim. et 6te sensible. ♯5 4 2 — 6 4	ACCORD de Triton et 3ce maj. 7 3 +4 — 6	ACCORD de 2de aug 5 +2 — 4	Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent les chiffres.	Nous ne donnons ici que les versions les plus usitées. Il y a encore les suspensions supérieures de la 7e et de la 9e que nous ne faisons pas figurer dans ce tableau. Voir § 363 et 364 et remarquer notamment les Ex: 5 et 5bis du § 363, et les Ex: 1 et 2 du § 364 comme étant les meilleurs.
RETARDS ET ALTÉRATIONS SIMULTANÉES.	Lorsque les retards sont combinés avec des altérations, on procède comme pour les altérations simples, c'est-à-dire qu'on met l'accident devant le chiffre qui représente l'intervalle altéré, et si ce chiffre n'existe pas dans le chiffrage ordinaire, on l'y ajoute avec ledit accident.						
ACCORDS DE 11e TONIQUE, DE 13e TONIQUE MAJ ET DE 13e TONIQUE MIN. avec et sans fondamentale.	ACCORD DE 11e TON: +7 ACCORD DE 13e TON MAJ. AVEC FOND. 6 +7 5 3 ACCORD DE 13e TON MAJ. SANS FOND. 6 +7 ACCORD DE 13e TON. MIN AVEC FOND. +7 6 5 3 ACCORD DE 13e TON. MIN. SANS FOND. +7 6					Beaucoup d'auteurs mettent les chiffres dans leur ordre numérique, quel que soit le mode. Nous préférons notre système qui indique bien la disposition obligée de certaines notes.	Voir au § 393bis la manière d'écrire ces accords.

Nous ferons observer de nouveau que le Tableau précédent n'a pour but que de rappeler à la mémoire les *principaux* faits harmoniques. — Il sera donc toujours nécessaire pour les cas moins usités, de recourir au Traité et à notre supplément.

En outre, nous croyons utile, pour compléter le Tableau précédent, de renouveler quelques observations importantes:

1° — PÉDALES.

Lorsque la Pédale inférieure est note intégrante de l'harmonie, elle *doit recevoir le chiffrage*; si au contraire elle est note étrangère, c'est la partie qui est au dessus de la Pédale qui devient la *véritable basse*, et qui comme telle, *doit être chiffrée*.

2° — DOUBLES ET TRIPLES RETARDS.

Dans les doubles et triples retards, chacun d'eux sera indiqué par un chiffre spécial de la manière suivante:

Si toutes les notes de l'accord sont suspendues à la fois, on prolongera simplement le chiffrage par une barre horizontale:

3° — RETARDS DE LA NOTE DE BASSE (qu'elle soit ou non fondamentale).

Lorsque c'est la note de basse qui est retardée, nous conseillons une manière de chiffrer très simple, dont l'emploi, croyons-nous, n'a pas été fait jusqu'à présent. — Elle consiste à mettre le chiffrage ordinaire *sur la note réelle* et à le faire précéder de la barre horizontale.



4° — CHIFFRAGE DES NOTES ACCIDENTELLES.

(Voir § 495 et 495[bis]).

NOTA. — En examinant bien notre Tableau de chiffrage, on verra qu'aucune confusion n'est possible, puisqu'on ne rencontre jamais deux accords ou agrégations de notes ayant le même chiffrage.

DEUX EXERCICES D'ANALYSE.

(Voir le corrigé, page 222).

Analyser les fragments suivants, en indiquant les résolutions exceptionnelles, les notes étrangères à l'harmonie, telles que: anticipations, appoggiatures, notes de passage etc..... et chiffrer.





4 CHANTS DONNÉS SUPPLÉMENTAIRES.

Notes accidentelles ou étrangères à l'harmonie. Anticipations, appoggiatures, &.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 224)



4.

Fragment de partie supérieure à harmoniser de 25 manières différentes:



N.B. _ Commencer toujours par l'accord d'Ut majeur et finir à volonté.

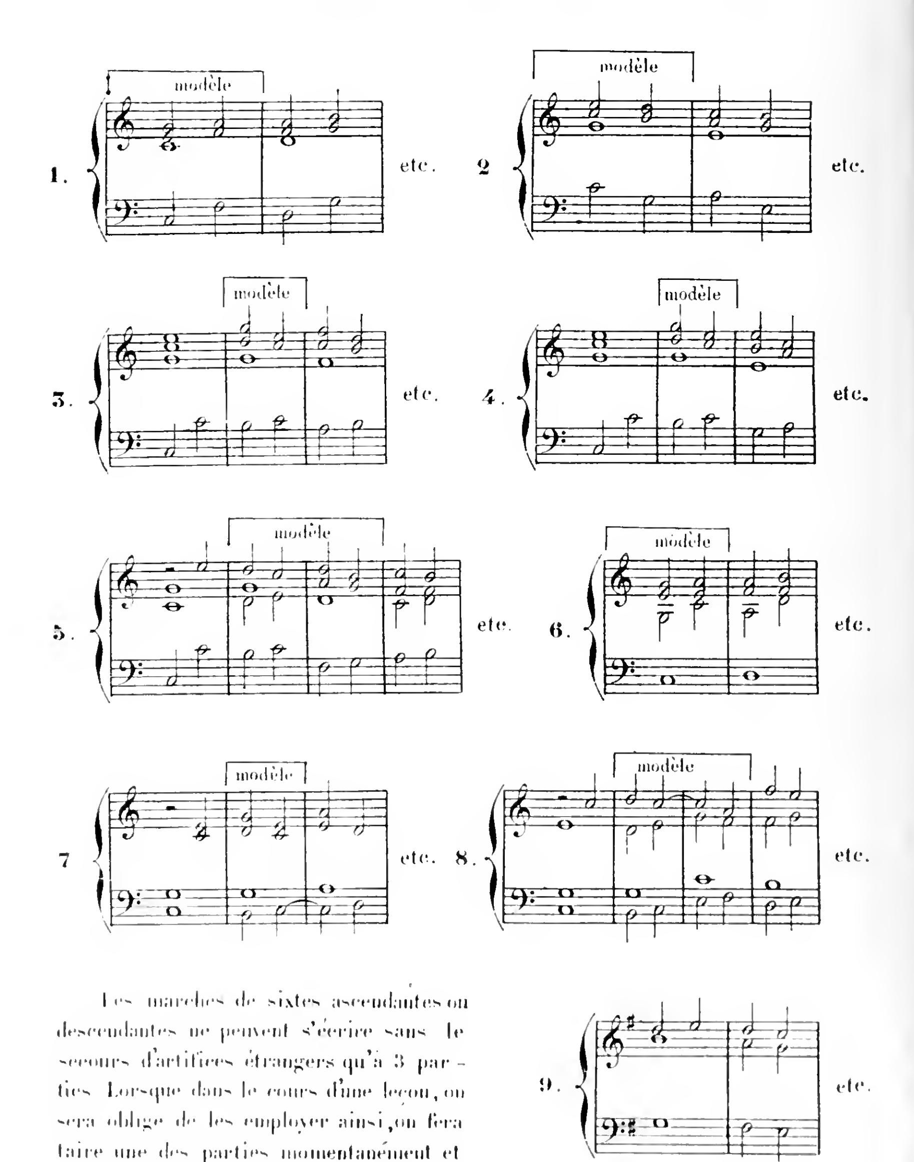
On trouvera, à la fin de ce Volume, page 226 notre travail (25 réalisations) sur ce fragment.

FIN

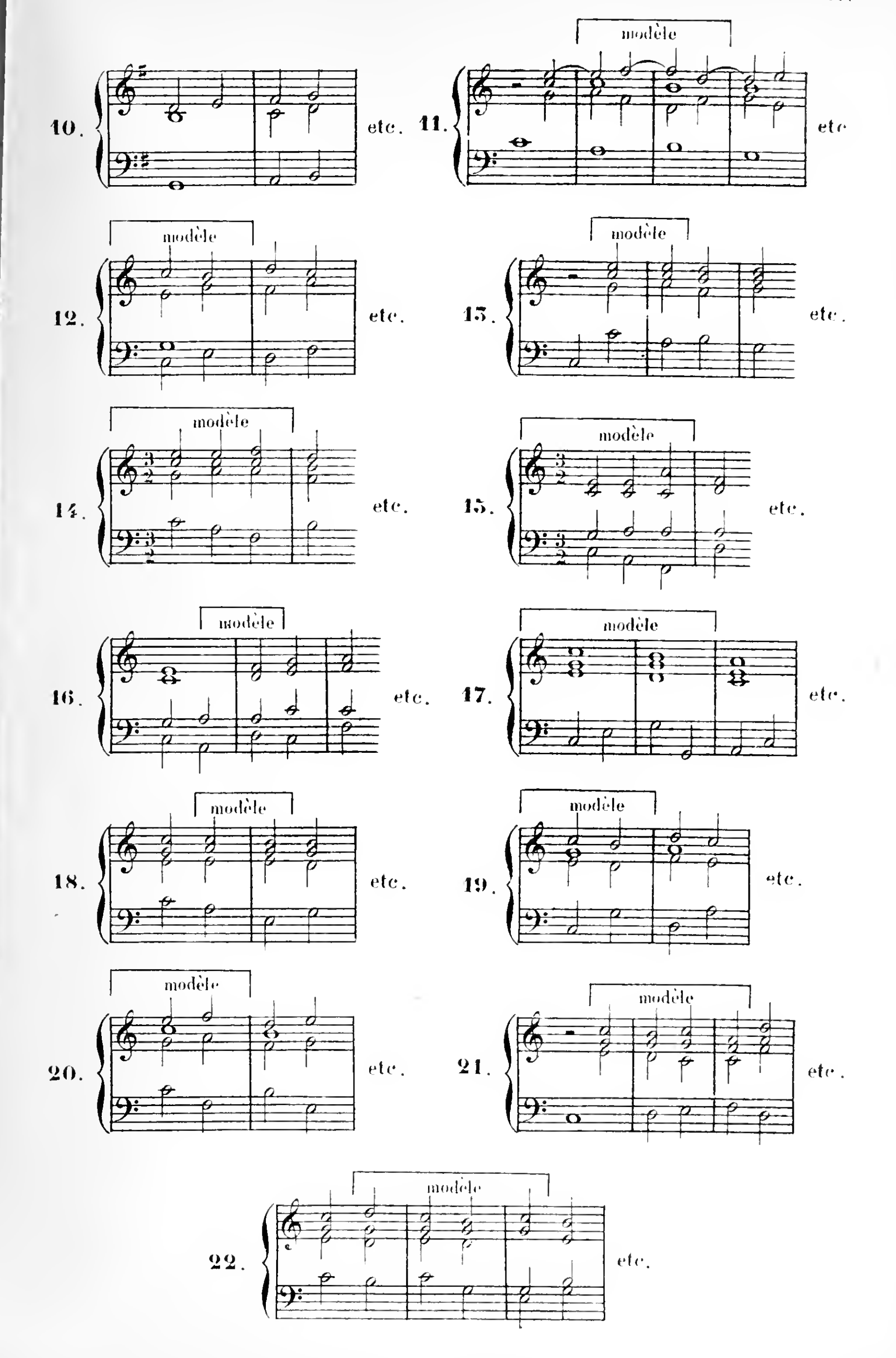
1er APPENDICE.

ACCORDS CONSONANTS.

MODÈLES DES MARCHES NON MODULANTES LES PLUS USITÉES.

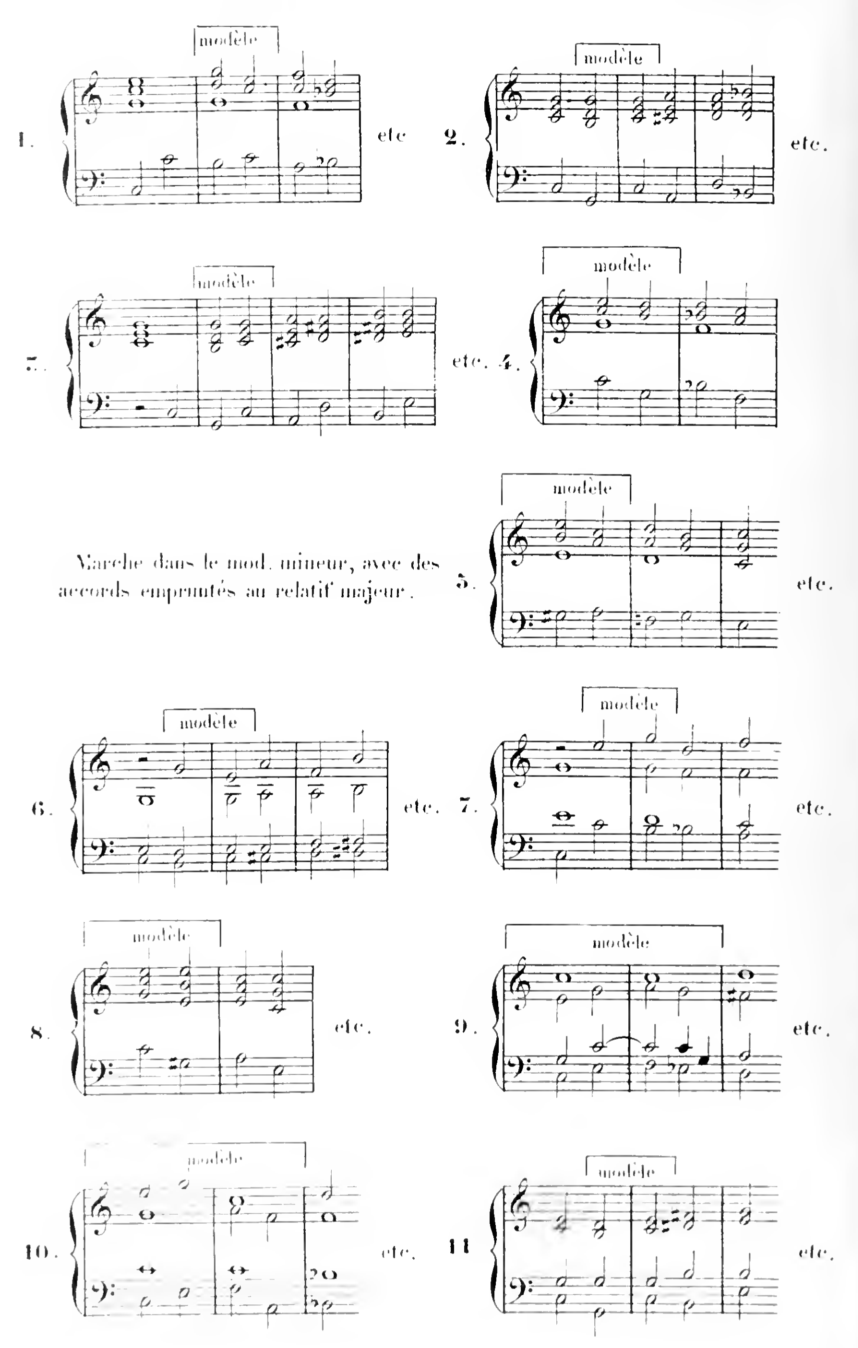


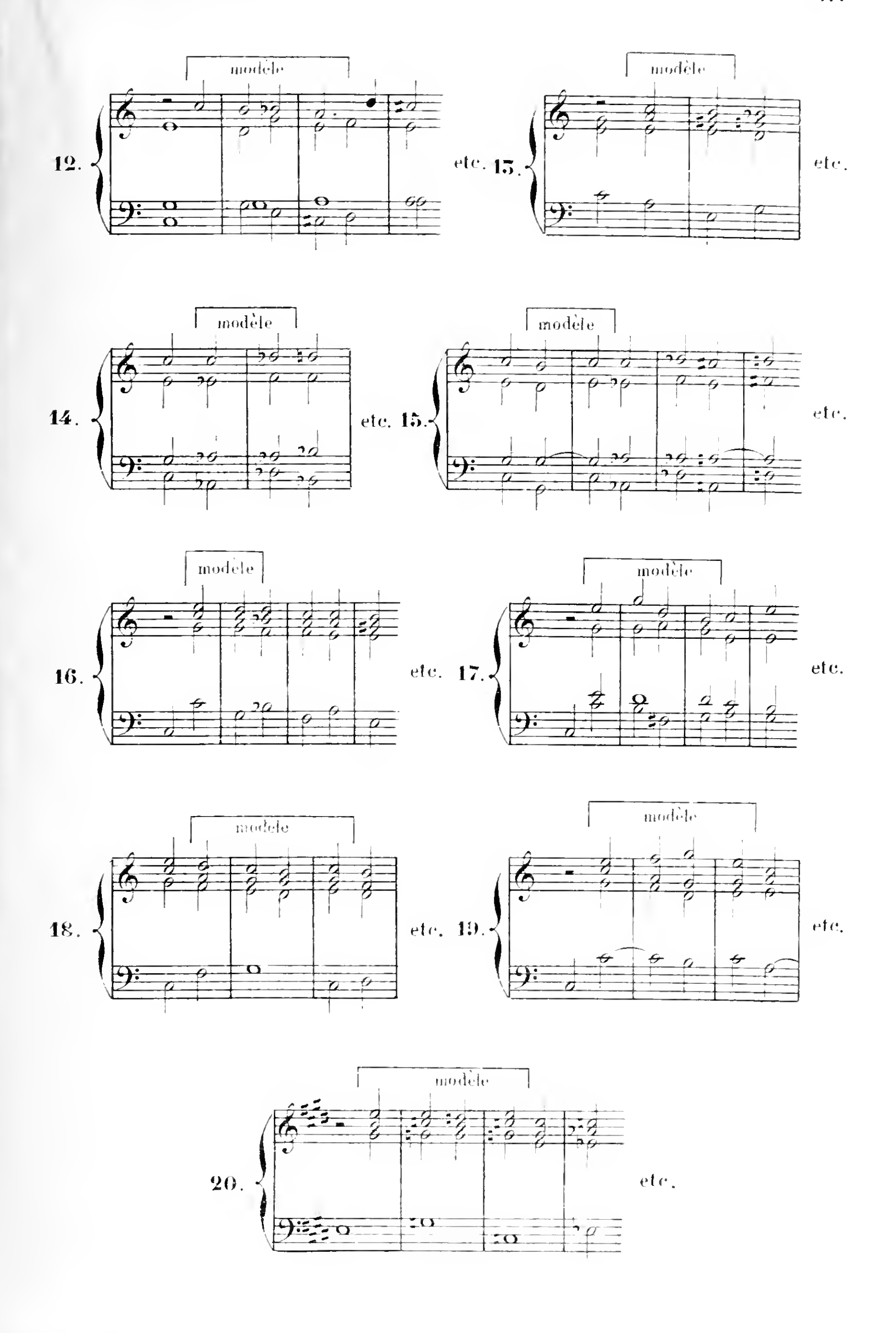
Les marches de sixtes ascendantes ou descendantes ne peuvent s'écrire sans le secours d'artifices étrangers qu'à 3 parties. Lorsque dans le cours d'une leçon, on sera obligé de les employer ainsi, on fera taire une des parties momentanément et on la fera rentrer aussitôt que possible.



10.
etc.
11.
modèle
etc.
12.
modèle
etc.
13.
modèle
etc.
14.
modèle
etc.
15.
modèle
etc.
16.
modèle
etc.
17.
modèle
etc.
18.
modèle
etc.
19.
modèle
etc.
20.
modèle
etc.
21.
modèle
etc.
22.
modèle
etc.

MODÈLES DES MARCHES MODULANTES LES PLUS USITÉES.




modèle
12.
etc.
modèle
13.
etc.
modèle
14.
etc.
modèle
15.
etc.
modèle
16.
etc.
modèle
17.
etc.
modèle
18.
etc.
modèle
19.
etc.
modèle
20.
etc.

BASSES DONNÉES

AU COURS DE CET OUVRAGE AVEC LEUR HARMONIE CHIFFRÉE.

ACCORD DE 7e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(Page 61)

ACCORD FONDAMENTAL (ACCORD DE 7e DOMINANTE).



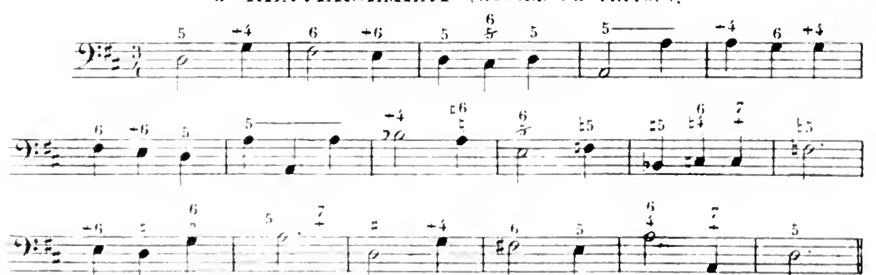
1er RENVERSEMENT (ACCORD DE 5te DIM. ET 6te).



2^e RENVERSEMENT (ACCORD DE 6te SENSIBLE).



3e RENVERSEMENT (ACCORD DE TRITON).



ACCORD DE 7e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

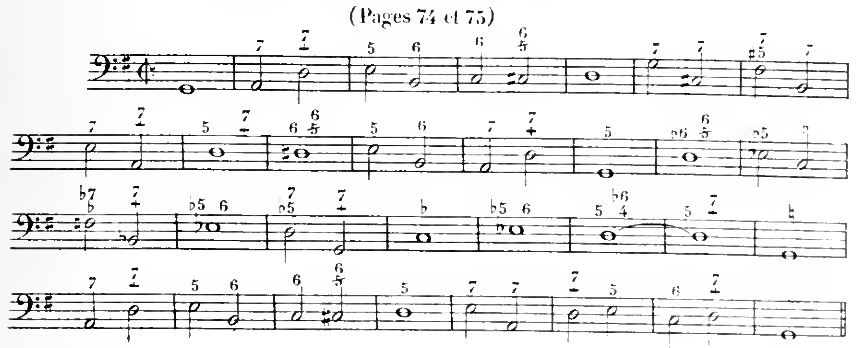
(Page 64)

ACCORDS DE 7e DES DIVERSES ESPÈCES.

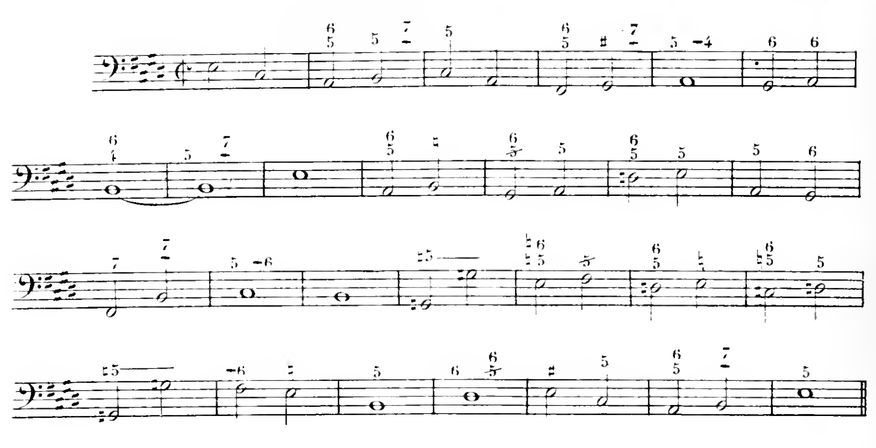
RÉSOLUTION NATURELLE.

ACCORD FONDAMENTAL (ACCORD DE 7e)

(Pages 74 et 75)



1er RENVERSEMENT (ACCORD DE 5te ET 6te).



2e RENVERSEMENT (ACCORD DE 3ce ET 4te).



3e RENVERSEMENT (ACCORD DE SECONDE).



MÊMES ACCORDS ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

(Page 76)



(Page 77)

(Page 77)

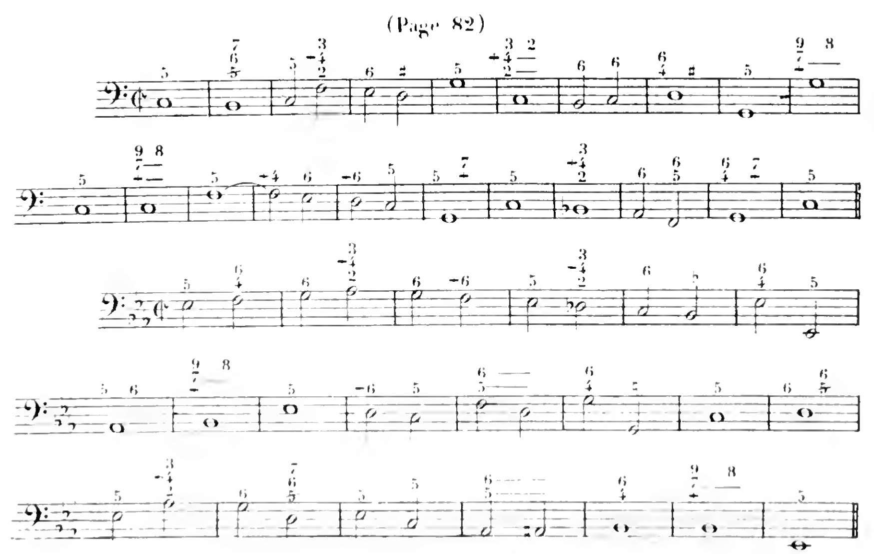
Partie supérieure à mettre sur la basse. (Page 78)

CHIFFRER ET RÉALISER.

ACCORD DE 9e MAJEURE ET RENVERSEMENTS AVEC FONDAMENTALE.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(Page 82)



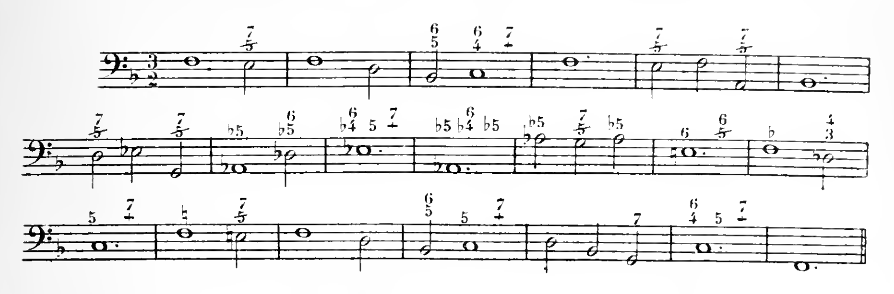
ACCORD DE 9e MAJEURE.

RENVERSEMENTS AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE

RÉSOLUTION NATURELLE.

(Pages 84 et 85)

1er RENVERSEMENT (ACCORD DE 7e DE SENSIBLE).





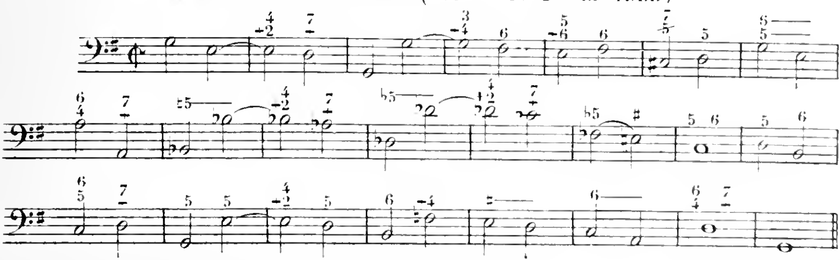
2e RENVERSEMENT (ACCORD DE 5te ET 6te SENSIBLE).



3e RENVERSEMENT (ACCORD DE TRITON ET 3ce MAJEURE).



4e RENVERSEMENT (ACCORD DE 2de SENSIBLE)



ACCORD DE 9e MINEURE.

RENVERSEMENTS AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(Pages 90 et 91)

1er RENVERSEMENT (ACCORD DE 7e DIMINUÉE).



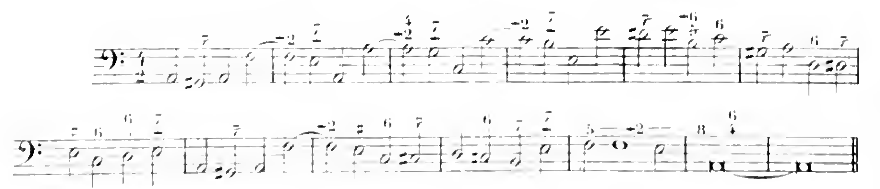
2e RENVERSEMENT (ACCORD DE 5te DIMINUÉE ET 6te SENSIBLE).



3e RENVERSEMENT (ACCORD DE TRITON ET 3ce MINEURE).



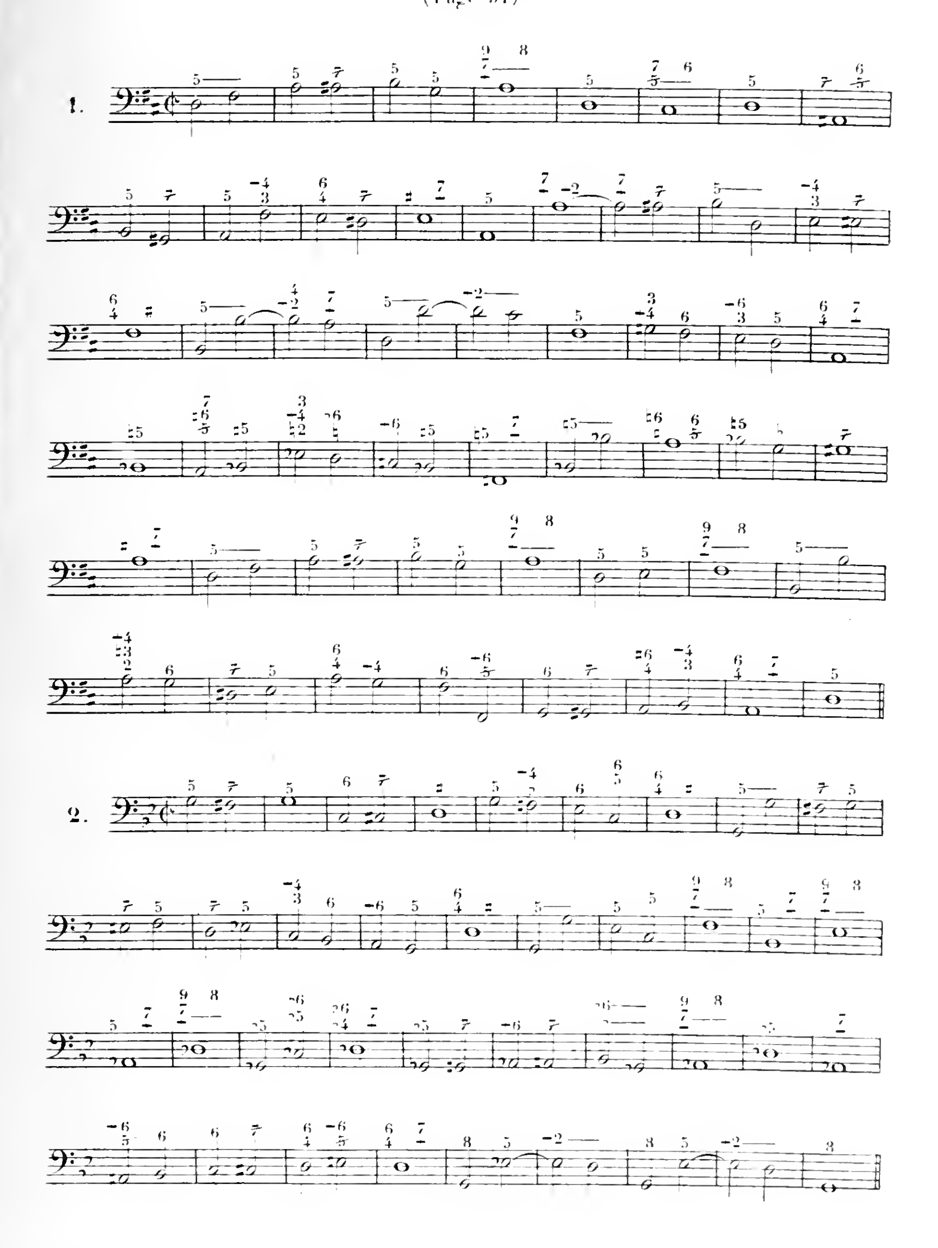
4e RENVERSEMENT (ACCORD DE 2de AUGMENTÉE).



ENSEMBLE DES ACCORDS DE 9e MAJ. ET DE 9e MIN ET LEURS RENVERSEMENTS AVEC OU SANS FONDAMENTALE.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

(Page 91)



ALTERATION ASCENDANTE.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

(Page 95)

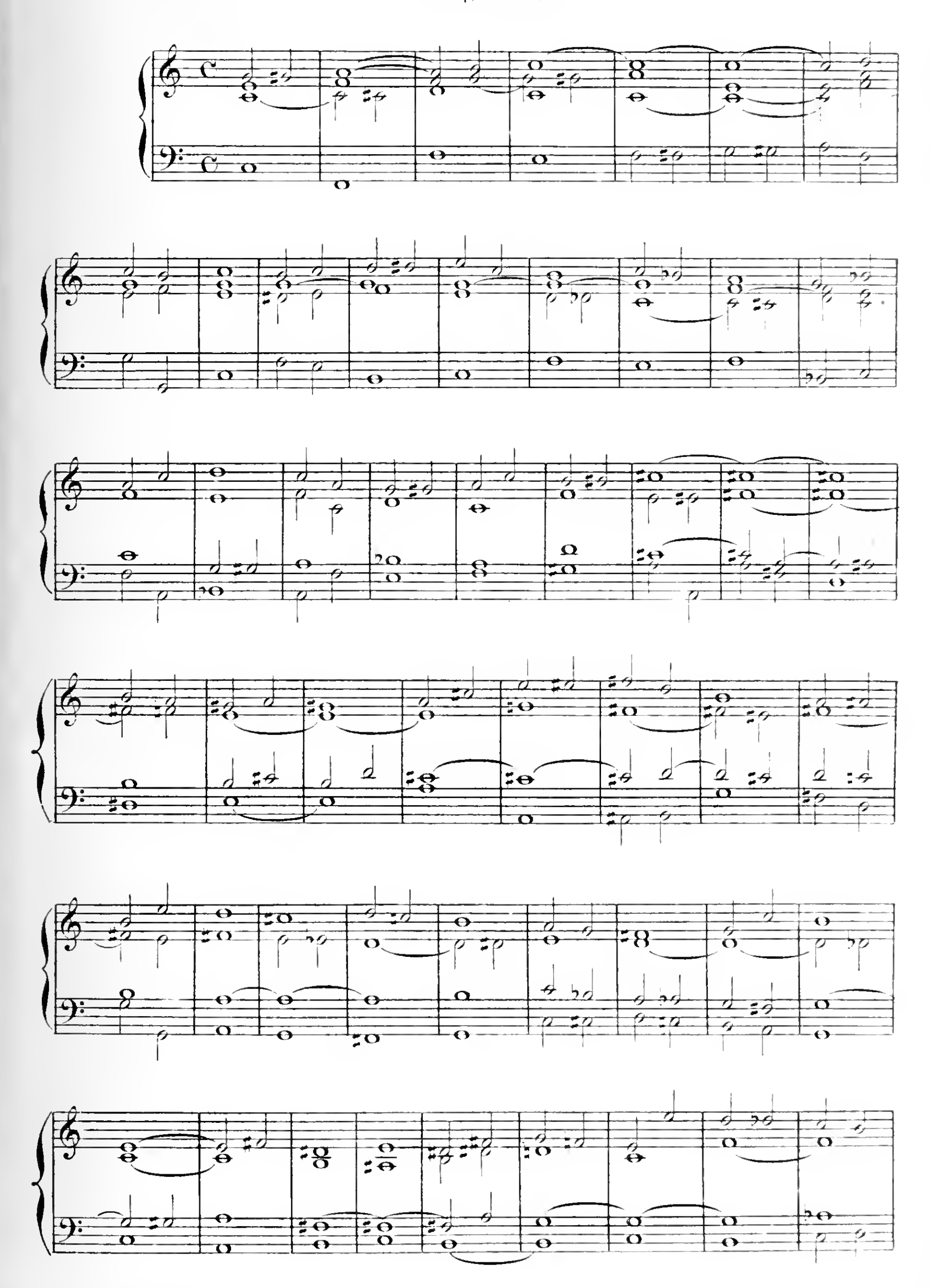
ACCORDS CONSONANTS

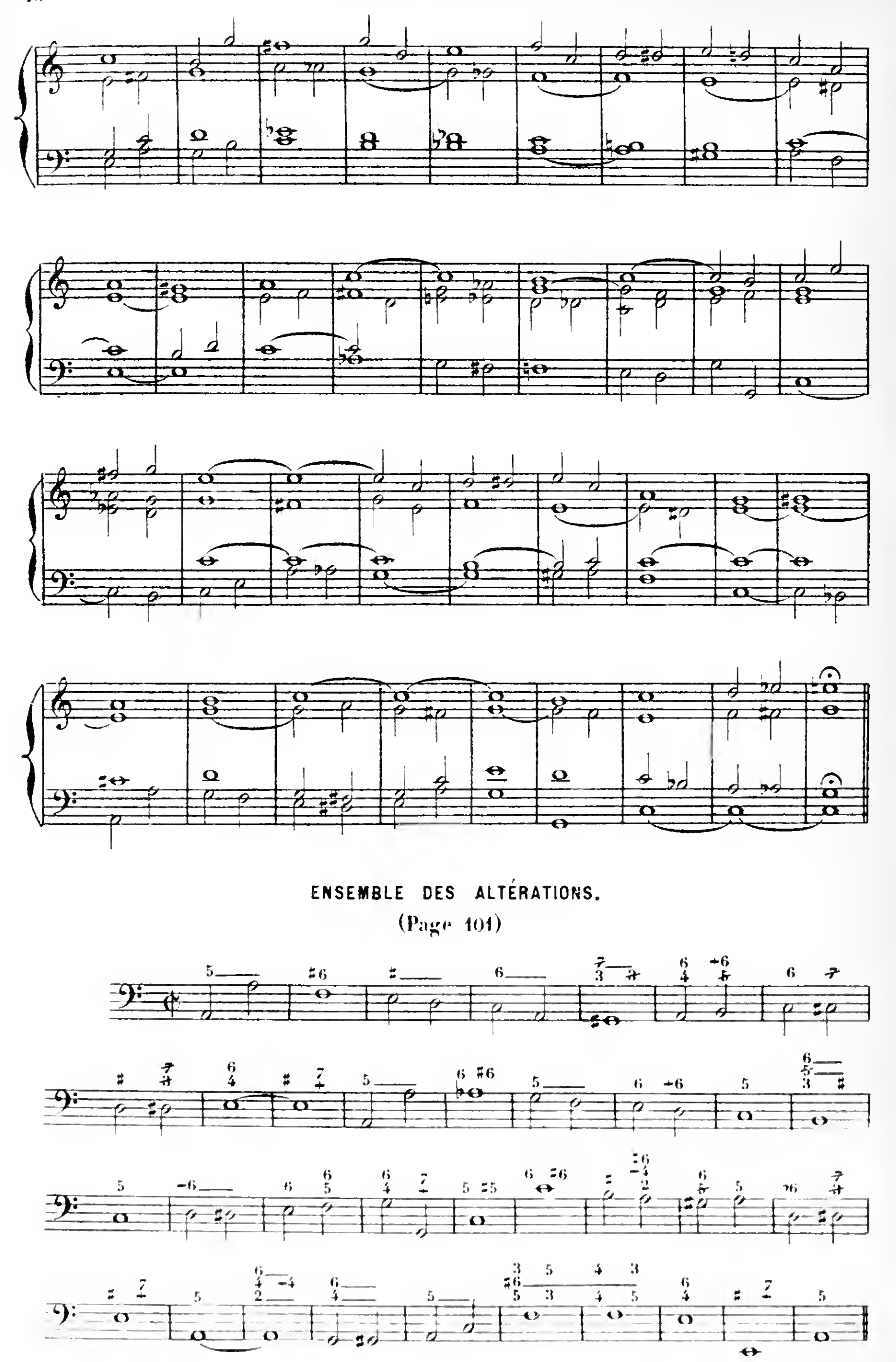
ACCORDS DISSONANTS

ENSEMBLE DES ACCORDS

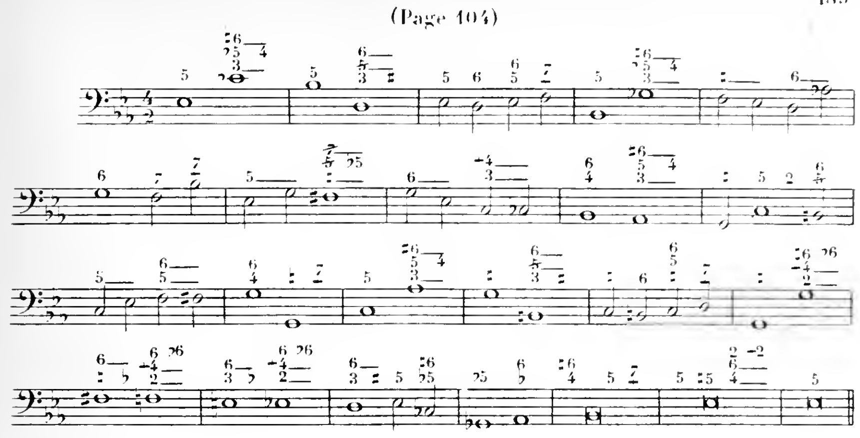
ALTÉRATION ASCENDANTE ET DESCENDANTE.

Réalisation de la Basse donnée.
(Page 100)




ENSEMBLE DES ALTÉRATIONS.
(Page 101)

(Page 104)



SUSPENSIONS.

Leçons sur l'ensemble.

(Pages 112 et 113)

SUSPENSION DE LA FONDAMENTALE DANS LES ACCORDS CONSONANTS.



SUSPENSION DE LA 3ce DANS LES ACCORDS CONSONANTS.



SUSPENSION DE LA 5te DANS LES ACCORDS CONSONANTS.



DIVERS RETARDS SOUVENT USITÉS DANS LES ACCORDS DISSONANTS.



EMPLOI SIMULTANÉ DES ALTÉRATIONS ET DES SUSPENSIONS.

(Page 124)



ANALOGIE DE CERTAINES SUSPENSIONS AVEC CERTAINES NOTES INTEGRANTES.

(et plus spécialement celle qui concerne le chiffrage 7 6).

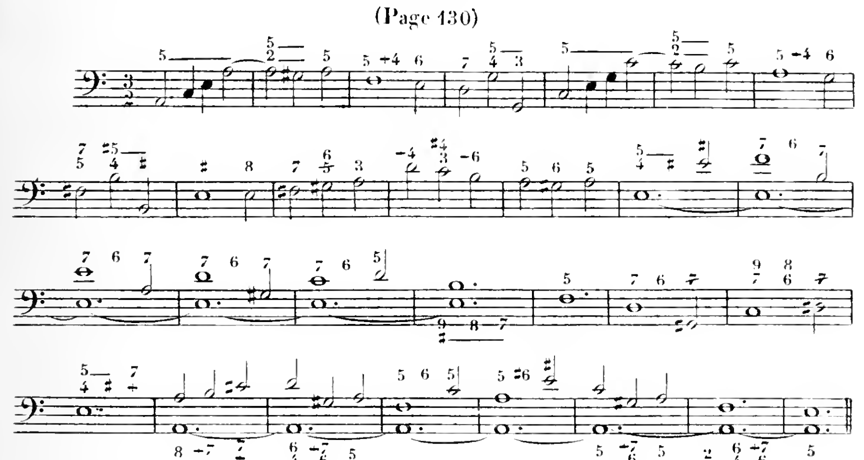
(Page 123)





PÉDALES.

(Page 130)



ACCORDS DE 11e ET DE 13e TONIQUE EMPLOYÉS COMME APPOGGIATURES SIMULTANÉES ET SUR PÉDALES.

(Page 136)

BRODERIES.

(Page 139)



NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES.

(à l'exclusion des autres notes accidentelles)

(Page 148)

Réaliser avec la partie ornée et la Basse chiffrée.




2
Partie donnée ornée et chiffrage.
Partie simplifiée.

INDICATION DES OUVRAGES OÙ SE TROUVE LA RÉALISATION DES MARCHES (1re SÉRIE).

(page 150)

N° 1. BAZIN, Traité page 517
N° 2. *idem* .... 518.
N° 3. REBER, Traité page 61.
N° 4. BAZIN, Traité page 519.
N° 5. *idem* ....
N° 6. *idem* ....
N° 7. *idem* ....
N° 8. REBER, page 255 et BAZIN, page 520
N° 9. BAZIN, page 520
N° 10. *idem* . . . . .
N° 11. REBER, page 250 et BAZIN, page 521.
N° 12. BAZIN, page 521
N° 13. REBER, page 251 et BAZIN, page 522
N° 14. BAZIN, page 522

INDICATION DES OUVRAGES OÙ SE TROUVE LA RÉALISATION DES MARCHES (2e SÉRIE).

(page 152)

N° 1. REBER, page 136 et Marches de CHERUBINI, page 59.
N° 2. REBER, page 136.
N°s 3, 4, 5 et 6. REBER, page 249. _ N° 4. Marches de CHERUBINI, page 58
N°s 7 et 8. REBER, page 250.
N° 9. REBER, page 251.
N° 10 *id.* page 252. _ Marches de CHERUBINI, page 61.
N° 11. *id.* page 252. *id.* page 86.
N°s 12, 13 et 14. REBER, page 253. _ N° 12. Marches de CHERUBINI, page 55.
N° 14. Marches de CHERUBINI, page 51.
N° 15. REBER, page 139.
N°s 16 et 17. REBER, page 140. _ N° 16. Marches de CHERUBINI, page 28.
N° 17. CHERUBINI, page 20.
N°s 18, 19, 20 et 21. REBER, page 144. _ N° 18. CHERUBINI, page 6.
N°s 19. CHERUBINI, page 53 et 55. _ N° 20. *idem* page 44.
N°s 22 et 23. REBER, page 145. _ N° 22. Marches de CHERUBINI, page 45. _ N° 23. *idem* p. 111.
N°s 24, 25 et 26. REBER, page 146.
N°s 27, 28 et 29. *id.* page 254. _ N° 28. Marches de CHERUBINI, page 123.
N°s 30 et 31. *id.* page 255.
N°s 32 et 33. *id.* page 256.
N° 34. *id* page 257.
N°s 35, 36 et 37. *id.* page 159. _ N° 36. CHERUBINI, page 77.
N°s 38 et 39. *id.* page 160. _ N° 39. CHERUBINI, page 25.
N°s 40 41 et 42. *id.* page 161. _ N° 40. CHERUBINI, page 51.
N°s 43 et 44. SAVARD, 2d livre, cours complet, page 152 et leçon page 153.
N° 45. SAVARD, 2d livre, cours complet, page 150.
N° 46. Marches de CHERUBINI, page 25
N° 47. *idem* page 46.
N° 48. *idem* page 67
N° 49. *idem* page 25
N° 50. *idem* page 26.

Chiffrage des Basses et Basses chiffrées
des Chants (Partimenti) du Traité F. BAZIN.
(Voir ce Traité page 323 et suivantes)




11
B. D.
12
C. D.
13
B. D.
14
C. D.
15
B. D.
16
C. D.
17
B. D.
18
C. D.




26
C. D.
27
B. D.
28
C. D.
29
B. D.
30
C. D.
31
B. D.
32
C. D.

Chiffrage des Basses et Basses chiffrées des 16 petits Partimenti faisant suite a ceux de F. BAZIN.

(Pages 161 et 162)




8
C. D.
9
B. D.
10
C. D.
11
B. D.
12
C. D.
13
B. D.
14
C. D.
15
B. D.
16
C. D.

Basses pour les Chants donnés.

CHIFFRAGE DE L' AUTEUR(1).

(Voir les instructions du § 71, page 25 du Traité)

ACCORDS DE TROIS SONS

ÉTAT DIRECT

(page 25)

N° 1.

N° 2.

N° 3.

N° 4.

N° 5.

N° 6.

N° 7.

N° 8.

N° 9.

N° 10.

ACCORDS DE TROIS SONS.

1er RENVERSEMENT.

(page 31)



(1) Ce chiffrage ne sera mis qu' à partir du 1er Renversement, n'ayant auparavant aucune utilité.

ACCORDS DE 3 SONS.

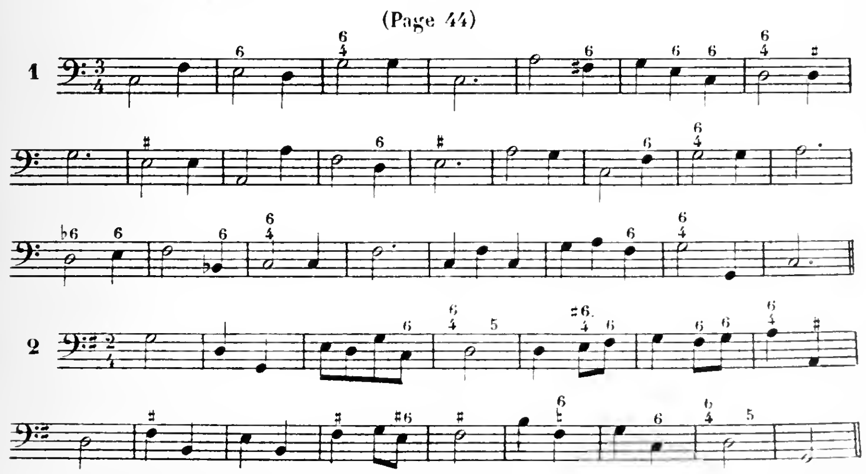
CADENCES.

ÉTAT DIRECT ET RENVERSEMENTS.

(Page 39)

MODULATIONS AUX TONS RELATIFS DE 1re ET DE 2e CLASSE.

(Page 44)





MODULATIONS AUX TONS ÉLOIGNÉS.

(Page 46)

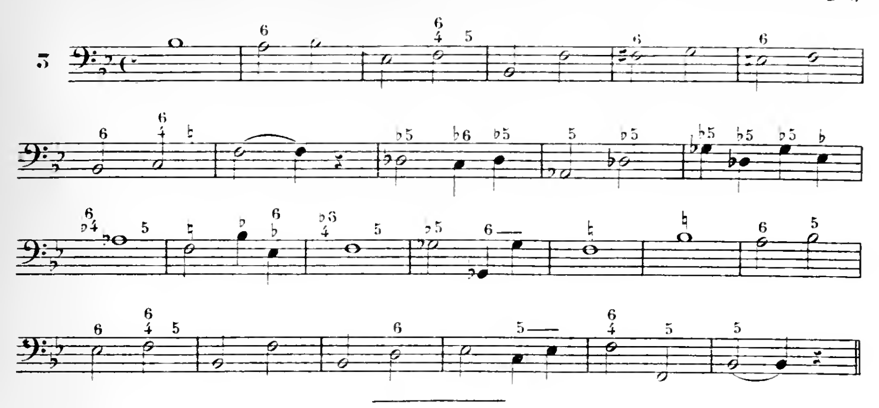


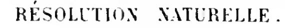
MARCHES ET ENSEMBLE DES ACCORDS CONSONANTS ET LEURS RENVERSEMENTS.

(Page 51)

1

2





ACCORD DE 7e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(Page 62)

1

2

3

ACCORDS DE 7e DES DIVERSES ESPÈCES ET RENVERSEMENTS.

RESOLUTION NATURELLE.

(Page 76)

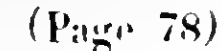


MÊMES ACCORDS ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

(Page 76)

(Page 77)


(Page 78)



ACCORD DE 9e MAJEURE ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(Page 82)



ACCORD DE 9e MAJEURE ET DE 9e MINEURE.

ÉTAT DIRECT.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(Page 87)





ALTÉRATION ASCENDANTE.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

(Page 96)

1

2

ENSEMBLE DES ALTÉRATIONS.

(Page 102)



ENSEMBLE DES ALTÉRATIONS.

(Page 104)

ENSEMBLE DES SUSPENSIONS.

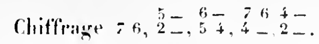
SUSPENSIONS DANS LES ACCORDS CONSONANTS.

Chiffrage $\overset{5}{4}\ \overset{—}{3}$, 9 8

(Page 115)



SUSPENSIONS DANS LES ACCORDS CONSONANTS.



(Page 116)



SUSPENSIONS DANS LES ACCORDS DISSONANTS AYANT POUR FONDAMENTALE LA DOMINANTE.

(Page 116)



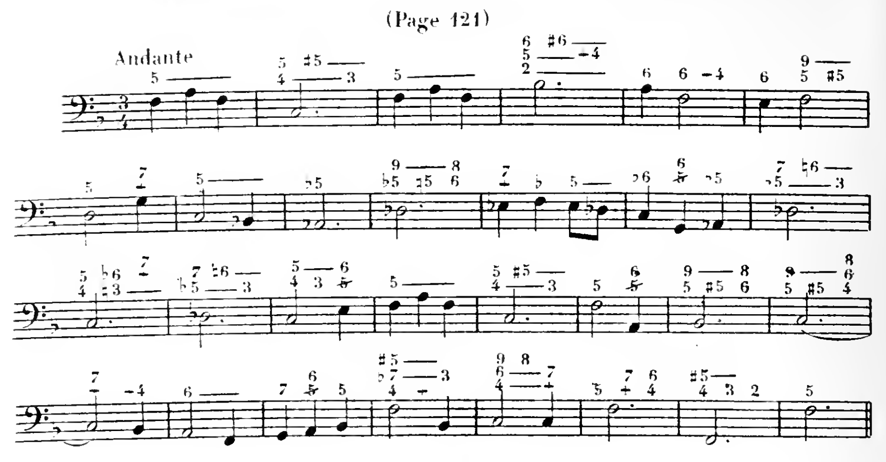
SUSPENSIONS DANS LES ACCORDS DE 7e DES DIVERSES ESPECES.

(Page 116)



EMPLOI SIMULTANÉ DES ALTÉRATIONS ET DES SUSPENSIONS.

(Page 121)



ANALOGIE DE CERTAINES SUSPENSIONS AVEC CERTAINES NOTES INTÉGRANTES,

ET PLUS SPÉCIALEMENT CELLE QUI CONCERNE LE CHIFFRAGE 7 6.

(Page 123)



ANTICIPATION.

(Page 125)

1



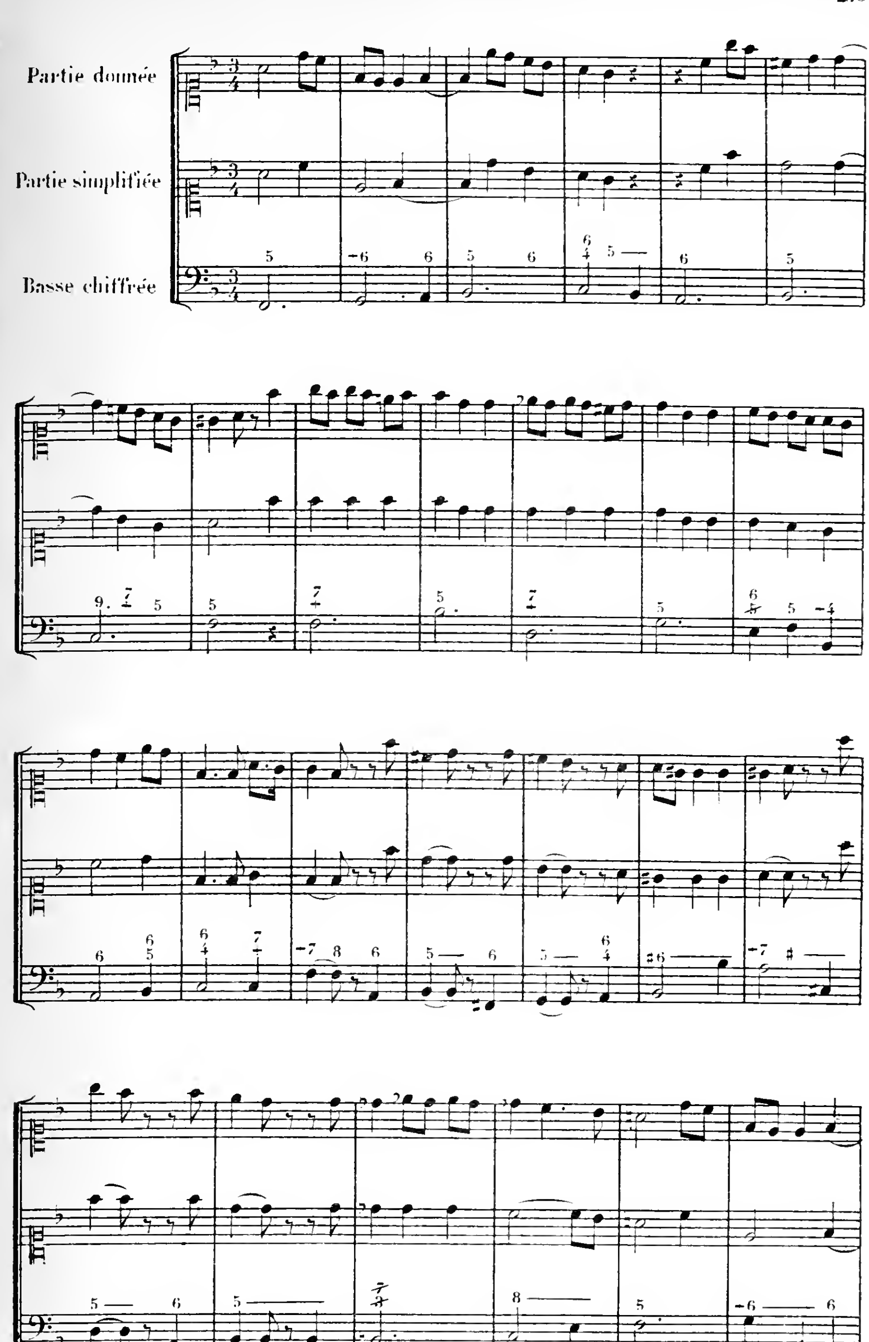

PÉDALES.
(Page 130)

APPOGGIATURES.

(Page 134)

Les deux chants suivants doivent être réalisés avec la partie ornée et la basse chiffrée.




Partie donnée
Partie simplifiée
Basse chiffrée



ACCORDS DE 11e ET DE 13e TONIQUE.

EMPLOYÉS COMME APPOGGIATURES SIMULTANÉES ET SUR PÉDALES.


(Page 136)

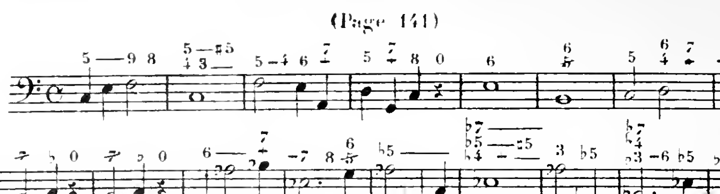
1

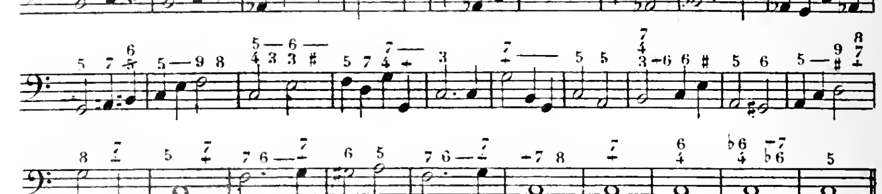
2


RÉSUMÉ DE LA PLUPART DES APPOGGIATURES.
(Page 137)
Moderato
a tempo
rit.
BRODERIE.
(Page 140)
Moderato

ÉCHAPPÉE.

(Page 141)





NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES.

A L'EXCLUSION DES AUTRES NOTES ACCIDENTELLES.

(Page 149)

Réaliser avec la partie ornée et la Basse chiffrée.

Partie donnée

Partie ornée

Basse chiffrée



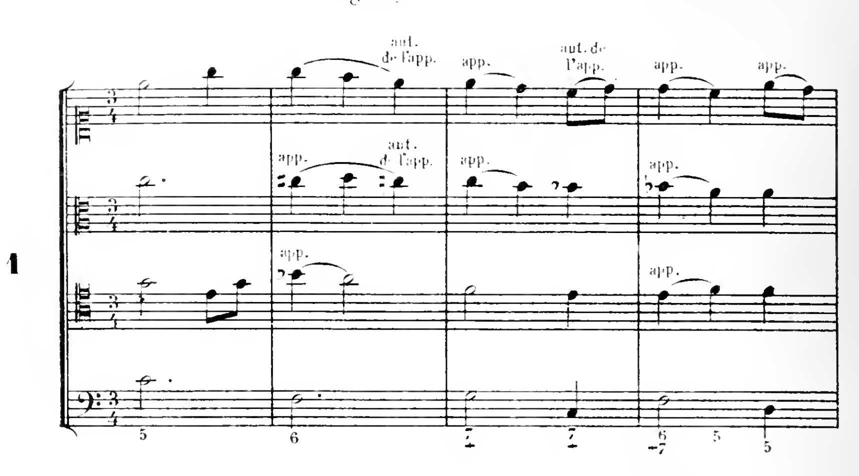
2

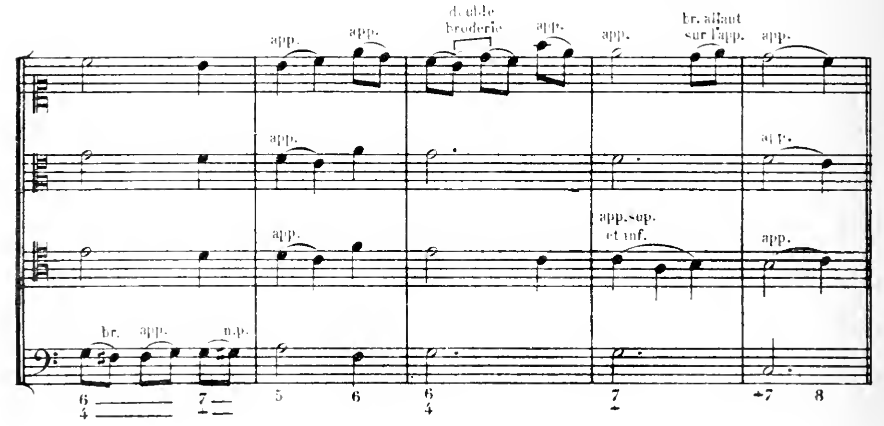



MAJEUR

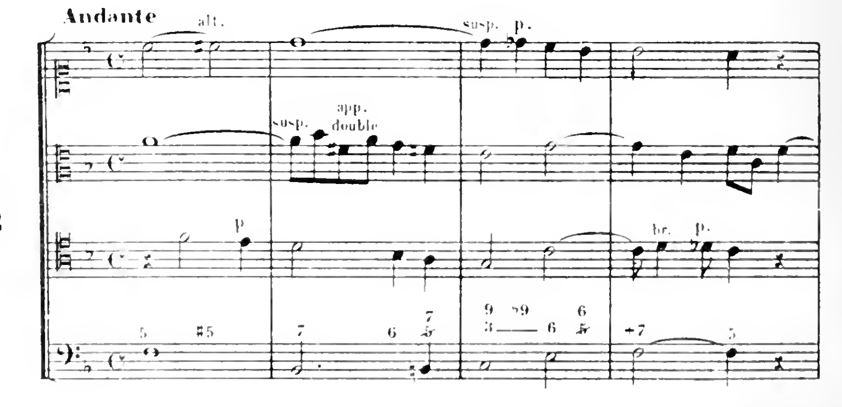
(Page 170)

1


ant. de l'app.
app.
ant. de l'app.
app.
app.
app.
ant. de l'app.
app.
app.
app.
app.
5
6
7
7
6
7
5
5


app.
app.
double broderie
app.
app.
br. allant sur l'app.
app.
app.
app.
app.
app. sup. et inf.
app.
br.
app.
n.p.
6
4
7
5
6
6
4
7
7
8

2


Andante
alt.
susp.
p.
susp.
app. double
p
br.
p.
5
♯5
7
6
7
5
9
3
♭9
6
6
5
7
5


p.
p. app.
susp.
susp.
p.
p.
p.
p.
br.
alt.
petite Péd.
p.
susp.
susp.
susp.
alt.
susp.
inf.
p.
app.
susp.
inf.
p.
alt
alt.
p.
p
susp.
app.
p. double
susp
br
app.
app.
app.
p.
p.
app.
p.
p.
p

4 CHANTS DONNÉS SUPPLÉMENTAIRES.

NOTES ACCIDENTELLES, OU ÉTRANGÈRES A L'HARMONIE.

(Page 172)




3
4

FRAGMENT DE PARTIE SUPERIEURE,

HAMONISÉ DE 25 MANIÈRES DIFFÉRENTES.

(Page 173)




7
8
9
10
11
12
13
à 5
parties.


14
a 6 parties.
15
16
17
18
19



FIN.

2e APPENDICE.

NOTIONS ET REMARQUES SUR L'ART D'ACCOMPAGNER UNE MÉLODIE PREDOMINANTE.

Il arrive fréquemment que des élèves, au sortir de leurs études d'harmonie, d'ailleurs bien et consciencieusement faites, se trouvent fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'écrire le moindre accompagnement à une mélodie quelconque. Ils ont des scrupules exagérés, ils n'osent pas doubler telle ou telle note, ils ne savent ce qu'ils peuvent faire et ce qu'ils doivent éviter; en un mot ils sont souvent d'une gaucherie et d'une maladresse indéniables.

L'article 6 (page 124 du Traité de Reber), ainsi que les observations concernant les notes accidentelles (Voir Deuxième partie, pages 173 à 209 du même ouvrage et nos notes supplémentaires), donnent bien des notes précieuses sur la manière de traiter l'harmonie relativement au style instrumental; mais elles ne sont pas complètes, et c'est pour venir en aide aux jeunes compositeurs encore inexperimentés, pour leur éviter les incertitudes, les tâtonnements, les hésitations, que nous écrivons le présent Appendice: Cette matière, du reste, n'a été, que nous sachions, traitée suffisamment jusqu'à présent dans aucun Cours d'harmonie.

Nous ne pouvons naturellement entrer ici dans tous les développements que comporte ce sujet; nous sortirions du cadre et de la nature de cet ouvrage; nous n'avons pas non plus la prétention d'aider à trouver des formes nouvelles d'accompagnement (cela est affaire d'imagination et d'ingéniosité), nous voulons seulement donner un *aperçu* indiquant les points *essentiels* sur lesquels doit se fixer l'attention du compositeur debutant, relativement à la correction de l'écriture. Aller plus loin serait empieter sur un Traité de Composition.

L'accompagnement d'une mélodie prédominante peut donner lieu à un assez grand nombre d'observations dont nous résumons les principales:

1°_La melodie peut être doublée entièrement dans ses contours, soit par la partie supérieure, soit par une partie intermédiaire (ce qui est beaucoup plus rare), sans qu'il en resulte des fautes d'octaves:

Melodie doublee par la partie supérieure.



GLUCK. (*Air d'Orphée*, 1er Acte)



CH. GOUNOD. (FAUST, *Chanson du Roi de Thulé*).

Mélodie doublée par une partie intermédiaire.



MEYERBEER. (L'AFRICAINE, *Air de Vasco*, 4e Acte).

2° _ La mélodie peut être doublée alternativement et fragmentairement par les différentes parties, sans qu'il en résulte davantage des fautes d'8^ves. Il suffit toujours que l'harmonie prise isolément soit correctement écrite. Cette forme est très usitée; c'est celle qui laisse aux deux éléments (Mélodie et accompagnement) la plus grande indépendance:

Mélodie doublée alternativement par les différentes parties de l'harmonie.



MOZART. (COSI FAN TUTTE, I ...)

Mod^to

Toi qui règnes par l'a_mour O maîtres_se du mon_de, Char_me du di_vin sé_

SCHUMANN. (FAUST, 3e partie).



TH. DUBOIS. (RECUEIL DE 20 MÉLODIES).

3°_ La mélodie peut n'être pas doublée du tout, elle forme alors une partie intégrante de l'harmonie et indépendante des autres:



CH. GOUNOD. (FAUST, *Cavatine*)



4°_ La mélodie est quelquefois doublée par la basse pour produire un effet particulier et momentané:



MEYERBEER. (L'AFRICAINE, *Air de Nelusko*).



TH. DUBOIS. (RECUEIL DE 20 MÉLODIES)

5°_ La mélodie est quelquefois doublée simultanément par la basse et par la partie supérieure (effet spécial comme le précédent):



TH. DUBOIS. (RECUEIL DE 20 MÉLODIES).



6° _ L'accompagnement d'une mélodie peut, pendant sa durée, revêtir alternativement les diverses formes précédentes.

7° _ Lorsqu'on accompagne une voix ou un instrument grave, il arrive quelquefois que la mélodie se trouve réellement au dessous de la basse de l'harmonie; la différence des timbres détruit ordinairement la mauvaise impression qui pourrait en résulter:





8° _ Lorsqu'une mélodie vocale est accompagnée par un ou plusieurs instruments, de même que lorsqu'une mélodie instrumentale est accompagnée par des voix, ou bien encore lorsqu'une mélodie est accompagnée par un ou plusieurs instruments de timbre différent de celui de la mélodie, il peut se produire qu'on fasse entendre à la fois et à la même octave l'appoggiature d'une note en même temps que la note réelle. Comme dans le cas précédent, la différence des timbres détruit le mauvais effet qui en résulterait avec des sonorités semblables:

Mélodie accompagnée par des timbres différents.



9º_ Les octaves existant entre certaines parties de l'accompagnement ne sont pas fautives lorsqu'elles ont pour objet de renforcer une de ces parties afin de lui donner une intensité plus grande:

(Voir Reber: Compléments du 1.er Livre, pages 116 et suivantes).

Octaves entre les parties harmoniques.



10º_ La mélodie, en ce qui concerne les fautes de 5tes, d'8ves, de fausse relation, etc.... doit être, *relativement à la Basse*, traitée comme une partie ordinaire de l'harmonie, c'est-à-dire qu'il ne doit jamais résulter entre ces deux parties, aucune faute de ce genre (sauf les cas où, comme nous venons de le dire plus haut, la Basse double intentionnellement et momentanément la Mélodie).

11º_ Les notes à mouvement contraint, telles que: notes sensibles, dissonances, retards, peuvent le plus souvent être doublées sans inconvénient par une des parties supérieures de l'harmonie, mais on évitera toujours de faire ces doublures à la basse, sinon d'une manière fugitive et pendant la durée du même accord.

12º_ Les formes si nombreuses d'accompagnements arpégés doivent, pour être correctement écrites, pouvoir se réduire à l'état d'accords plaqués et ne contenir, à cet état élémentaire, aucune incorrection.

(Voir art. 6. Des accords brisés ou arpégés.-Reber, page 124).

NOTA.- Pour terminer, nous mettons sous les yeux de l'élève, quelques unes des formes variées qu'on pourrait donner au fragment suivant:



Table des matières.(1)

---

(1) Les Titres de cette Table ne sont généralement pas des titres de Chapitre ou d'Article; ils résument en quelques mots le *contenu* des Remarques et des Paragraphes *principaux* supplémentaires. De cette façon, l'esprit des élèves se fixera plus facilement sur les points modifiés ou commentés, et les recherches lui seront plus faciles.

CHAPITRE VII.

CHAPITRE IX.

CHAPITRE X.

CHAPITRE XI.

CHAPITRE COMPLÉMENTAIRE DE LA 1re PARTIE.

DEUXIÈME PARTIE.

CHAPITRE I

CHAPITRE II.

CHAPITRE III.

CHAPITRE IV.

CHAPITRE V.

LIVRE DEUXIÈME.

PREMIÈRE PARTIE.

CHAPITRE I.

CHAPITRE II.

CHAPITRE III.

CHAPITRE IV.

DEUXIÈME PARTIE.

CHAPITRE I.

DE L'APPOGGIATURE.

CHAPITRE II.

1er APPENDICE.

2e APPENDICE.

L. Parent, Gr.

Imp. Delanchy Fg St Denis 51

Astoria Press, N. Y. [illegible] 49

PRINTED IN THE U.S.A.

